

A Heterotopia do Corpo: do Homem Elefante ao *Freak* Neovitoriano

Catarina Luís de Carvalho Moura

**Dissertação de Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas
Especialização em Estudos Inglesas e Norte-Americanas**

**Agosto, 2016
Versão corrigida após defesa pública.**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas,
Especialização em Estudos Ingleses e Norte-Americanos, realizada sob a
orientação científica da Prof.^a Doutora Iolanda Ramos.

Versão corrigida após defesa pública.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora e professora, Iolanda Ramos, pelo entusiasmo e pela perseguição de ideias novas e originais.

Aos meus amigos, que sempre me dão ideias.

Aos meus pais e para eles. Ao Nuno, como sempre.

A Heterotopia do Corpo: do Homem Elefante ao *Freak* Neovitoriano

Catarina Luís de Carvalho Moura

RESUMO

Joseph Merrick (1862-1890), o Homem Elefante, é mitificado pelo médico Frederick Treves nas suas memórias *The Elephant Man and Other Reminiscences* (1923). Enquanto *freak*, Joseph Merrick ilustra bem a relação entre corpos normativos e corpos disruptivos, assim como a fronteira ténue entre a esfera científica e a esfera popular. Para compreender o *freak show* vitoriano é essencial ter em conta que o conceito de normal é uma construção forjada pelo século XIX e define o que é humano ou animal, civilizado ou primitivo, belo ou grotesco. A definição e prescrição do normal acontece no acto de observação dos corpos extraordinários, o que continua a ocorrer actualmente, quer em obras neovitorianas, quer na televisão do século XXI. A definição do Eu pelo Outro, sendo o Outro radicalmente diferente e simultaneamente igual, constitui a ideia de heterotopia, descrita por Michel Foucault, e neste caso particular, aplicada ao corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo, *Freak*, Estudos da Deficiência, Televisão, Cultura Popular, Neovitorianismo, Heterotopia

The Body as Heterotopia: from the Elephant Man to the Neo-Victorian Freak

Catarina Luís de Carvalho Moura

ABSTRACT

Joseph Merrick (1862-1890), the Elephant Man, is constructed by doctor Frederick Treves in his *memoirs The Elephant Man and Other Reminiscences* (1923). As a freak, Joseph Merrick illustrates the relationship between normative and disruptive body and the fluid line between medical and popular sphere. For a productive analysis of the Victorian *freak show*, it is crucial to perceive the concept of normalcy (particularly applied to the body) as a constructed one, forged by the 19th century, as it defines the boundaries of what is human or animal, civilized or primitive, beautiful or grotesque. The definition and prescription of normalcy take place in the act of staring at extraordinary bodies, which keeps happening nowadays throughout neo-Victorian texts and 21st century television. The definition of the Self by the Other, being the Other extremely different and simultaneously very much alike, constitutes what Michel Foucault describes as a heterotopia, in this particular case, applied to the human body.

KEYWORDS: Body, Freak, Disability Studies, Television, Popular Culture, Neo-Victorianism, Heterotopia

ÍNDICE

Reflexões Introdutórias	1
PARTE I: Merrick, uma Reminiscência de Treves	7
1. A Humanidade: um Projecto e uma Impossibilidade	9
2. A Fantasia do <i>Dandy</i> Grotesco	20
3. Treves, o Pai Criador	33
PARTE II: Os Limites dos Corpos Iguais	36
1. O Normal: Uma Ideologia e Um Desejo	40
2. <i>Freak Shows</i> e Medicina: a Criação do Fora do Normal	52
PARTE III: Olhar Corpos Disruptivos — um Mapa Actual	57
1. <i>Enfreakment</i> : para Criar o Outro	58
2. O Homem Elefante: uma Personagem Neovitoriana	60
3. Na Televisão: Informação, Entretenimento e a Ilusão de Realidade	71
Reflexões Finais: a Heterotopia do Corpo	82
Bibliografia	86

Reflexões Introdutórias

A presente dissertação pretende estudar a história do Homem Elefante, o epíteto dado ao londrino Joseph Merrick, nascido em 1862, e relacioná-la com a contemporaneidade. O corpo de Joseph Merrick tinha várias deformações ósseas e cutâneas, o que o levou a trabalhar como *freak* num *freak show*. Não tendo deixado nenhum documento fidedigno escrito por si, a sua história foi escrita por Frederick Treves nas suas memórias, em *The Elephant Man and Other Reminiscences*, onde ocupa um papel central no título e no conjunto do livro, sendo-lhe dedicado o primeiro capítulo, “The Elephant Man”, em análise neste trabalho.

A obra de Treves constitui a principal fonte de conhecimento acerca da pessoa de Merrick, mas destaca-se sobretudo como a base da mitificação da sua personagem, que deu, no século XX, origem a obras como a obra de literatura dramática *The Elephant Man*, de Bernard Pomerance, e o filme *The Elephant Man*, de David Lynch. É relevante notar que a alteração consciente do nome de Joseph Merrick por Treves nas suas memórias — chama-lhe John Merrick — produziu um espaço imaginário onde os nomes Joseph e John são equivalentes. A capacidade de criação de um mito por parte do médico rebaptizou o indivíduo e fez com que ele se confundisse com a personagem.

A vida e a ficcionalização da vida de Joseph Merrick no contexto dos *freak shows* não foi alvo de outras dissertações de mestrado ou de doutoramento em Portugal, nos últimos anos, tanto quanto a presente pesquisa pôde apurar. Este tema, indubitavelmente vitoriano, ressurgiu nos últimos anos para a cultura popular. Por um lado, não mencionando os artigos médicos de que a intrigante patologia de Joseph Merrick sempre foi alvo, desde 1884 até ao presente (com novas hipóteses a serem levantadas na década de 1980), as publicações ensaísticas e de ficção são inúmeras, em especial nos últimos 50 anos. Por outro lado, o questionamento do próprio corpo através do olhar sobre o corpo disruptivo está presente em diversos programas televisivos transmitidos em Portugal, em particular nos canais por cabo TLC e Discovery Channel.

Para entender a história e a vida de Merrick será necessário compreender que o fenómeno dos *freak shows* no século XIX é complexo e levanta algumas das questões que mais preocupam a sociedade do seu tempo: as dicotomias ser/parecer, humano/animal, civilizado/primitivo, normal/anormal. Estas questões de que se ocupa a

ciência (que substitui no século XIX as explicações religiosas e místicas) ficam, através dos *freak shows*, acessíveis a toda a população, em especial às classes burguesas e operárias à medida que estas ganham poder económico e social. Além disso, os *freak shows* constituem um dos fenómenos da *Victorian sensation* — a vontade vitoriana de consumir histórias sensacionalistas e escandalosas que surgem a cada esquina na imprensa, nos teatros, nas óperas e nos romances. A curiosidade é humana, afirma Michael Diamond no seu livro *Victorian Sensation* (2003: 6), e no século XIX, no Reino Unido, encontra-se na avidez por histórias de crime, escândalos sexuais, corrupção e imoralidade.

Os *freak shows* são nesta época uma obsessão transversal a todas as classes sociais, incluindo as elites, de que a própria rainha Vitória é exemplo por ter tido sessões privadas com alguns *freaks* (Davies, 2015: 11). A revista satírica *Punch* publica em 1847 um *cartoon* que sugere a existência de uma nova epidemia: “*deformito-mania*” (Howell e Ford, 2001: 4). Apesar de a apresentação de corpos humanos extraordinários ser feita pelo menos desde o Renascimento e do interesse que despertam se traçar desde as civilizações clássicas (Wright, 2013: 48-68), é no século XIX que a apresentação destes corpos em feiras ou lojas se torna um elemento quer aceitável no âmbito da cultura popular, quer acessível por ser barato.

O presente trabalho visa portanto uma abordagem à cultura popular, tanto quando se refere aos *freak shows*, como às obras de Pomerance e Lynch ou aos actuais programas de televisão. Entende-se a cultura popular como um compromisso entre a cultura de massas, produzida por uma elite para o público-massificado, e a cultura emanada pelo povo para o povo. Como elucida Tony Bennett

The field of popular culture is structured by the attempt of the ruling class to win hegemony and by forms of opposition to this endeavour. As such, it consists not simply of an imposed mass culture that is coincident with dominant ideology, nor simply of spontaneously oppositional cultures, but is rather an area of negotiation between the two within which — in different particular types of popular culture — dominant, subordinate and oppositional culture and ideological values and elements are ‘mixed’ in different permutations. (citado em Storey, 1997: 14)

A complexidade inerente ao conceito de cultura popular está presente nos *freak shows* tanto no seu acto de construir o Outro, como no simultâneo desejo de o aproximar do Eu, do corpo social e cientificamente definido como normal. Esta noção de cultura popular está estreitamente relacionada com as representações de um povo ou

de uma sociedade. “*Popular culture is the site where the construction of everyday life may be examined*”, afirma Graeme Turner (citado em Storey, 1997: 16). O presente trabalho parte desta convicção e demonstra como os vários objectos culturais analisados permitem conhecer a sociedade oitocentista e actual, bem como algumas das interrogações que partilham, aproximando-nos das práticas ideológicas que as inspiram.

É também neste sentido que se analisam as obras de Pomerance e de Lynch. Tomadas como narrativas neovitorianas, evocam perspectivas quer vitorianas, quer contemporâneas, na medida em que criam significado para o passado, para o presente e para o futuro. Trata-se, assim, de um processo de permanente reavaliação, de acordo com a influente definição de Ann Heilmann e Mark Llewellyn

To be part of the neo-Victorianism (...), texts (literary, filmic, audio/visual) must in some respect be *self-consciously engaged with the act of (re)interpretation, (re)discovery, and (re)vision* concerning the Victorians. (2010: 4. Itálicos no original)

A imagem do espelho é igualmente pertinente para definir o neovitorianismo. Helen Davies refere que

(...) reflections are never realities, but offer only distorted images of the Victorian past, twisted and misshapen by contemporary culture’s desires. Sometimes we might see our own images in the nineteenth century as a process of identification, but also sometimes we seek to distance ourselves from the otherness of the Victorians. (2015: 1-2)

A utilização do termo *freak* é alvo desta disputa de aproximação e afastamento. A expressão é hoje marcadamente pejorativa (a par de *freak show*), depois de nas décadas de 60 e 70 do século XX se ter aplicado a movimentos de contracultura: o *freak* era todo aquele que se apresentava de forma invulgar, contra o *mainstream* e que, muitas vezes, se auto-designava assim. Apesar das diversas obras neovitorianas que revisitam *freak shows*, a imagem popular dos *freaks* e destes espectáculos é de opressão, aberração e monstruosidade; sobretudo, é de humilhação desumana. Não tendo por objectivo reabilitar a imagem destes espectáculos, este trabalho pretende distanciar-se desta imagem e compreender a complexidade do fenómeno. O termo *freak* é largamente utilizado neste trabalho e em todas as investigações académicas sobre o tema. Na presente dissertação, *freak* é usado em referência aos indivíduos de corpos

extraordinários que são alvo de uma construção narrativa em torno do seu corpo e que estabelecem o poder dessa construção narrativa como ocupação profissional. O *freak* é portanto um artista performativo. Esta definição tem ainda em conta a capacidade destes indivíduos originarem questões mais complexas, relacionadas com a legitimidade das oposições binárias que regem a auto-definição humana

They occupy the impossible middle ground between the oppositions dividing the human from the animal (...), the being from the other (...), one sex from another (...). They imperil the very definitions we rely on to classify humans, identities and sexes — our most fundamental categories of self definition and boundaries dividing self from otherness. (Grosz, 1996: 57)

A presente dissertação pretende, por conseguinte, fazer a ligação entre a forma como o corpo dos *freaks* vitorianos foi construído e o discurso actual em relação aos corpos disruptivos, em objectos culturais que representam estes corpos. A escolha recai sobre a televisão, pela sua capacidade de alcance de um público diversificado e pela proliferação de programas sobre estes corpos (ou que envolvem estes corpos) na produção televisiva actual. Com efeito, a televisão apresenta-se como meio primordial para a prescrição de normas sociais pelo seu largo alcance. Tal como os *freak shows*, estrutura a capacidade de olhar corpos diferentes, questionar a identidade do espectador e, em último caso, confirmar o corpo dominante como *o normal*. O olhar sobre o corpo disruptivo é, para o corpo dominante, o olhar para algo muito semelhante a si e que simultaneamente o nega — o corpo apresenta-se como uma forma de heterotopia.

A primeira parte da presente dissertação analisará o capítulo “The Elephant Man”, de *The Elephant Man and Other Reminiscences*, livro de memórias do médico Frederick Treves. As memórias de Treves frisam os aspectos interrelacionais e o quotidiano de Merrick no hospital, não se debruçando sobre questões clínicas. A análise feita neste capítulo pretende demonstrar como Treves usa a linguagem e selecciona episódios por forma a apresentar a vida de Merrick como uma narrativa com preocupações literárias. Não é propósito desta dissertação avaliar a veracidade dos factos relatados e descritos por Treves — esse trabalho de confronto e pesquisa sobre a vida de Merrick foi, aliás, já feito por Michael Howell e Peter Ford em *The True History of the Elephant Man* (2001). Portanto, quando se confrontam os factos conhecidos sobre a vida de Joseph Merrick com os factos relatados por Treves, o objectivo é sublinhar estas memórias como construção narrativa e, necessariamente, ficcional — um factor crucial, como já referido, para a definição de um *freak*. Embora

nos momentos a que Treves se reporta e em que escreve, Merrick não trabalhasse já como *freak*, a construção e reafirmação de uma narrativa permite que o seu potencial enquanto *freak* se perpetue para além da morte. É ainda esta ficcionalização que permite a edificação e persistência do mito do Homem Elefante — a personagem — associado a Joseph Merrick — o indivíduo — até aos dias de hoje.

Na segunda parte procede-se à análise do contexto vitoriano no que diz respeito à tendência cultural dos *freak shows*, com o objectivo de integrar Joseph Merrick e Frederick Treves no seu tempo. Neste sentido, é fulcral compreender que a esfera médica e a esfera popular têm entre si fronteiras muito ténues. A medicina e ciência atravessam, no século XIX, um processo de demarcação da religião, dos fenómenos populares e místicos e, portanto, constroem para si uma autoridade apoiada no método científico e na sua objectividade. No entanto, o fascínio pelo corpo disruptivo materializa-se no estudo das *monstrosities*, o que implica algumas semelhanças com a curiosidade popular face aos *freaks*.

É essencial, neste capítulo, a compreensão das alterações políticas e ideológicas no que concerne ao corpo. O século XIX é o tempo da regulação e medição do corpo com o objectivo da identificação do que é normal e do seu elogio. Articulam-se aqui os conceitos de corpo normativo e corpo disruptivo para a compreensão do normal como ideal a que o homem médio aspira. Os corpos disruptivos — no caso específico, os *freak shows* — afirmam-se como oportunidade de contra-acção e revelam um papel dúplice: o questionamento e a confirmação da norma.

Na terceira parte da presente dissertação, convocam-se os temas suscitados pelos *freak shows* para a análise de peças culturais do final do século XX e início do século XXI, e para tal recorre-se ao conceito de *enfreakment*, presente nos *freak shows*. Não perdendo de vista o exemplo de Joseph Merrick, analisam-se a obra de literatura dramática *The Elephant Man*, de Bernard Pomerance, e o filme de David Lynch com o mesmo nome. Nesta fase do trabalho examina-se qual a leitura que os neovitorianos têm sobre a obra de Treves, visto que Pomerance e Lynch se inspiram nas suas memórias. A afirmação do homem em Merrick por oposição ao *freak* revela pontos em comum entre os dois autores, tais como a diabolização dos *freak shows* e da figura do *manager*, além do questionamento da ética médica vitoriana — com destaque para um tema neovitoriano: *medical sensation*. Complementar ao âmbito do neovitorianismo, avalia-se a possibilidade de o discurso dos *freak shows* estar presente na televisão actual. A

análise de programas como *The Undatables* ou *The Biggest Loser* demonstra que os corpos disruptivos continuam a ser apresentados e que este facto continua a formular e a ditar a norma, preconizando o desejo de ser normal, apesar da evocação diária da liberdade de escolha. Tal como na cultura popular da era vitoriana, a televisão divide-se entre o desejo de aproximação ao Outro e a necessidade de se demarcar dele.

Este confronto com o outro corpo, radicalmente diferente, tem sempre como referência (ou ponto de partida) o corpo normativo. Trata-se, em suma, de uma forma de heterotopia — o conceito desenvolvido por Michel Foucault nos anos 1960 — e que se articula com a relação estabelecida entre o corpo normativo e o corpo disruptivo nas reflexões finais.

PARTE I: Merrick, uma Reminiscência de Treves

“Certa manhã, ao acordar após sonhos agitados, Gregor Samsa viu-se na sua cama, metamorfoseado num monstruoso insecto.”

Franz Kafka,
A Metamorfose

A presente dissertação começa por analisar em profundidade o primeiro capítulo de *The Elephant Man And Other Reminiscences* (1923), de Frederick Treves. O capítulo “The Elephant Man” é o olhar de Treves sobre Joseph Merrick (1862-1890) e sobre a forma como o conheceu e conviveu com ele, oferecendo a oportunidade de registar a retórica de um homem da ciência sobre um *freak*. Esta análise permitirá um conhecimento alargado da vida e do mito em torno de Joseph Merrick — essencial para toda a argumentação dos capítulos seguintes da presente dissertação.

A leitura de “The Elephant Man” divide este capítulo em três partes lógicas que marcam a evolução do conhecimento de Treves face a Merrick e é objectivo essencial desta análise demonstrar “The Elephant Man” como uma ficcionalização com preocupações estéticas muito fortes: mais que contar a história de Merrick, Treves cria um herói trágico que personifica a dicotomia do ser/parecer.

Em 1884, Frederick Treves, cirurgião no London Hospital no East End, olha um cartaz na Mile End Road, bem perto do hospital, em Whitechapel. Era um anúncio a um *freak show* patente numa das lojas dessa rua e tinha pintado em tamanho real o Homem Elefante, que poderia ser visto por dois *pence*. Passados 39 anos, em 1923, Treves inicia o primeiro capítulo de *The Elephant Man and Other Reminiscences* com esta imagem e um comentário intrigante: “*The transfiguration was not far advanced. There was still more of the man than of the beast.*” (Treves, 2012:1)¹ Descarta-se a hipótese de Treves ter compreendido que Merrick era de facto um homem a tornar-se um animal — uma hipótese que só se poderia pôr por ironia ou superficialidade. Treves é um homem na ciência, em plena época do darwinismo; não da superstição ou da magia.

¹ Daqui em diante será apenas indicado o número da página na referência a *The Elephant Man and Other Reminiscences*.

O momento da escrita, e portanto desta reflexão, acontece décadas depois de o Homem Elefante, Joseph Merrick, ter conhecido o cirurgião, ter-se tornado seu amigo e ter morrido, em 1890. É intrigante que, depois da convivência diária com Merrick, entre 1886 e 1890, um dos seus primeiros comentários nas suas memórias sejam estas frases. Ao escrever as suas memórias perto dos 70 anos, Treves mostra ter tentado reviver a primeira impressão que o cartaz lhe causou, sem contaminar o texto com os anos de convivência com Merrick, e colocando-se no pele do indivíduo comum. Deste modo, a surpresa da história que se segue não está comprometida.

Acima de qualquer outra hipótese, com estas duas frases, Treves vincula a mensagem do próprio *freak show*. Esta pode não ter sido exactamente a impressão que o cirurgião teve ao olhar o cartaz, mas é a impressão que o cartaz queria transmitir ao espectador: ver o Homem Elefante era a oportunidade de ver acontecer o cruzamento entre o humano e a besta; assistir à espécie humana em degeneração ao vivo, contrariando o conhecimento científico e a teoria de Darwin; contactar com o perigo e o exotismo deste ser híbrido e perturbante.

This fact — that it was still human — was the most repellent attribute of the creature. There was nothing about it of the pitiableness of the misshapened or the deformed, nothing of the grotesqueness of the freak, but merely *the loathsome insinuation* of a man being changed into an animal (1).²

O que mais repele naquela *criatura* é que o espectador ainda se identifica com ela: entre o grotesco encontra-se um corpo como o do espectador. Como numa natureza morta, sabe-se que os frutos caminham para a putrefacção a galope mas, no momento em que são captados, têm ainda um aspecto saudável. O espectador do Homem Elefante vê que o corpo humano já foi conspurcado pela bestialidade de forma irreversível e está condenado; o seu destino natural parece ser a progressiva passagem à besta.

Esta primeira impressão quase mística de um homem da ciência é marcante porque é o inverso da história de Merrick que assim se inicia. Da análise do primeiro capítulo de *The Elephant Man and Other Reminiscences* veremos que esta é uma história da passagem ao humano³. A análise de aspectos da forma do texto (a linguagem e a

² Itálico meu.

³ Na Parte III desta dissertação, o mesmo se poderá concluir da análise da obra de literatura dramática *The Elephant Man* (1977), de Bernard Pomerance e do filme *The Elephant Man* (1980), realizado por David Lynch — ambas as obras inspiradas nas memórias de Frederick Treves.

construção narrativa) e do seu conteúdo mostram como, em Treves, se opera uma mudança na forma de entender Joseph Merrick. A sua transfiguração desde o momento em que vê o cartaz não é no caminho da animalidade, como Treves previa, mas no sentido inverso. As partes do corpo de Merrick que lembram que ele é um homem não aumentam — pelo contrário, as suas deformações crescem com o tempo; mas ainda assim Merrick torna-se mais humano aos olhos de Treves e daqueles que se relacionam com ele.

1. A Humanidade: um Projecto e uma Impossibilidade

The Elephant Man and Other Reminiscences divide-se em doze capítulos, sendo cada um deles a lembrança de um momento da sua vida profissional. Estas memórias são escritas no seu último ano de vida, com a saúde a decair, na Suíça, para onde se muda nos últimos anos da sua vida. “The Elephant Man” é o primeiro e mais famoso capítulo e o que assume à partida mais relevância já que é destacado no título da obra. Os capítulos seguintes dividem-se entre pequenos casos médicos, como “A Sea Lover” ou “A Case of ‘Heart Failure’”, e o contexto com que lida um médico na sua época, no East End — em “The Old Receiving Room” descreve uma sala de emergências do London Hospital e conta pequenos episódios violentos com que tinha de lidar com poucos meios. É comum a dois dos capítulos — “A Cure for Nerves” e “Two Women” — um elogio da capacidade de as mulheres suportarem a dor em contraste com os homens: apresenta dois casos de mulheres que sofriam de violência doméstica (comum no East End), e outro de uma mulher com uma doença mental — tenta compreender a sua visão da doença e o iato entre a experiência da doente e dos que a rodeiam. Estes capítulos abordam consecutivamente as exigências éticas de um médico, como em “Breaking the News”, sobre a dificuldade de dar uma má notícia. Atípico dentro deste conjunto, será o último capítulo, “A Question of Hats”, por se tratar de uma comédia de erros. Treves troca de chapéu com outro médico por engano: uma metáfora para a necessidade se *usarem os chapéus dos outros* — ter outras e novas perspectivas e ir além dos limites do saber e experiência adquiridos.

Escrever as suas memórias e sobre a sua vida com o sentimento de aproximação da morte pode ter tido influência na maneira como os factos são apresentados, se são ou

não respeitados. Graham e Oehlschlaeger (1992) afirmam que a pressão da falta de tempo para terminar as suas memórias pode ter impossibilitado a capacidade de verificação dos pormenores e a escrita meticulosa.

With the end of life in view, the impulse to shape the raw materials if incident into something coherent and appropriate might be particularly strong, especially for someone with artistic sensibility. For all these reasons, it is worth wondering how fact and invention might have combined in the individual reminiscences. (35)

Neste ponto coloca-se outra questão: seria a descrição meticulosa e factualmente irrepreensível um requisito de Treves para estas suas memórias? Na entrada *memória* do *E-Dicionário de Termos Literários* (Web), Sofia Paixão escreve que “as memórias constituem-se igualmente como artifícios ficcionais, sendo o autor uma personagem de um universo essencialmente fictício”; Eunice Cabral, na entrada *literatura confessional* do mesmo dicionário, afirma a sinceridade como uma convenção porque “em arte, não há mentira nem verdade”.

O género das memórias está fortemente ligado ao da autobiografia. No século XIX, a autobiografia está associada às elites e às personalidades com relevância histórica, enquanto as memórias estão associadas à produção comercial e às obras de grande popularidade — a distinção entre memórias e autobiografia tem relação com a reputação da obra e do seu autor (Anderson, 2001: 8). Estas distinções sociais foram transportadas para o conteúdo literário e, no mesmo século, as memórias têm um carácter de menor seriedade e comprometimento do autor. Laura Marcus escreve que “*The autobiography/memoirs distinction (...) is bound up with a typological distinction between those human beings who are capable of self-reflection and those who are not*” (citado em Anderson, 2001: 8). Verifica-se, como ponto comum entre os dois géneros, a falibilidade da memória. O *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* refere, na entrada para *autobiografia*, que “*everyone tends to remember what he wants to remember. Disagreeable facts are sometimes glossed over or repressed, truth may be distorted for the sake of convenience and harmony and the occlusions of time may obscure as much as they reveal*” (68).

O título inclui a palavra *reminiscences* e associa-a claramente ao primeiro capítulo, “*The Elephant Man*”. Espera-se do texto a ideia que resta dos acontecimentos, sendo frequente, como explorado anteriormente, uma tentativa de encontrar o sentimento vivido aquando dos acontecimentos.

Para analisar o capítulo “The Elephant Man” será útil dividi-lo em três partes que ajudam a contar a história de Merrick e a evolução na abordagem de Treves. A primeira ocupa as quatro primeiras páginas e descreve o primeiro contacto entre os dois, em 1884, quando Frederick Treves descobre a loja onde Merrick se apresenta como *freak* e pede ao seu agente que o deixe analisá-lo clinicamente; na segunda parte, mais curta, Treves perde o contacto com Merrick, que deixa de se apresentar como *freak* na loja da Mile End Road e viaja em digressão para o continente; na terceira, Merrick instala-se no London Hospital depois de ser enganado pelo agente e regressar a Londres, sendo este o momento de maior convivência entre os dois.

Ao encontrar a loja do Homem Elefante fechada, Treves paga um *shilling* e o *manager* abre uma sessão só para ele, que assim vê “*the most disgusting specimen of humanity that I have ever seen*” (2) — apesar do frequente contacto que tem com corpos desfigurados no hospital. A sua inclusão de Merrick na humanidade é pouco frequente nesta primeira parte e, quando acontece, segue-se da sua simultânea exclusão, como no caso desta frase. Por enquanto, Merrick será o Homem Elefante: um objecto de estudo em que a característica humana desponta pontualmente compaixão no seu analista. O facto de ser um homem só aumenta a atipicidade.

A entrada na loja até ao momento em que vê pela primeira vez o Homem Elefante é descrita compassadamente, levando o leitor a entrar progressivamente num lugar cada vez mais escuro e intrigante. Persiste a dúvida sobre se o objecto do espectáculo é um homem ou um animal, o que é visível na linguagem utilizada — mais um esforço de Treves de recriar o pensamento daquele momento e aproximar-se do público leigo. As palavras que usa para se referir a Merrick são *creature*, o pronome *it*, *thing*, “*his [the showman] strage exhibit*”, *the Elephant Man*. Neste primeiro momento da primeira parte pouco se refere à humanidade do Homem Elefante, que poderia tanto ser um animal, como um sábio extraordinário: “*It might have been a captive in a cavern or a wizard watching for unholy manifestations in the ghostly flame*” (2). Se Merrick pertence a um grupo, não será ao de Treves, *o homem médio*⁴. Ainda sem certezas sobre o que é este corpo, Treves admite apenas duas hipóteses: ou é superior ou inferior (um desvio, portanto), e não um homem médio.

⁴ O conceito de *homem médio* será desenvolvido no segundo capítulo da presente dissertação.

O facto de o agente gritar com Merrick durante o espectáculo para simular a sua obediência de animal perigoso domesticado vinca esta ideia: “*The showman—speaking as if to a dog—called out harshly: ‘Stand up!’ The thing arose slowly and let the blanket that covered its head and back fall to the ground*” (2). Treves reproduz conscientemente o discurso da criatura sem identidade nem vontade. Mais uma vez, o autor pretende criar tanto suspense no leitor como, provavelmente, aquele espectáculo terá criado nele próprio. Percebe-se assim, desde cedo no livro, que estas memórias não são descrições com rigor científico dos seus mais fascinantes casos clínicos, mas que procuram ser emocionantes e dramáticas como o próprio espectáculo a que se referem.⁵

A sua capacidade de construção narrativa vê-se ainda no final desta primeira parte, quando deixa ao leitor uma antecipação do que acontecerá mais à frente no capítulo. É no final desta primeira parte que Treves, por duas vezes, em jeito quase confessional mostra ter consciência de que subestimou Merrick, mostrando que há-de vir a conhecê-lo melhor.

It was not until I came to know that Merrick was *highly* intelligent, that he possessed an acute sensibility — *and worse than all* — a romantic imagination that I realized the *overwhelming tragedy* of his life. (4)⁶

Aqui o Homem Elefante, o objecto de estudo, e Merrick, o homem, coexistem na narrativa. Um pertence ao tempo da acção, o outro ao conhecimento do futuro do autor. É um momento em que o autor se deixa arrebatado pelo caso de Merrick: como se não fosse suficiente ter um aspecto repelente, é altamente inteligente e tem uma grande sensibilidade romântica — dois aspectos que juntos se revelam uma tragédia. A utilização do termo “tragédia” é em si mesmo também indicadora de um olhar estético sobre todo o caso de Merrick.

A propósito do momento em que dá o seu cartão a Merrick para que possa entrar facilmente no hospital para se encontrar com ele, Treves escreve “*This card was*

⁵ Não só a narrativa acompanha o desenrolar do espectáculo como se o simulasse, como Treves nunca expressa uma opinião condenatória acerca dos *freak shows*. Em momentos mais adiante no texto escreve que ser um *freak* num *freak show* e ter de sujeitar-se aos olhares curiosos e de medo terá sido uma existência triste para Merrick. No entanto, escreve-o em relação à pessoa de Merrick e não generaliza. Repare-se ainda que a sua primeira reacção ao *freak show* não é de estranhamento. Treves revela-se, neste aspecto, um homem do seu tempo, como veremos mais à frente.

⁶ Itálicos meus.

destined to play a critical part in Merrick's life.” (4). O uso do termo *destined* aponta para o vocabulário aristotélico, e a própria referência a um elemento essencial para a consecução de uma história, mostra um entendimento clássico sobre a construção de uma narrativa — todos os elementos devem ser consequentes não sendo nenhum despiciendo. Será este cartão a única coisa que Merrick tem no bolso quando regressa sem dinheiro e mal tratado a Londres, dois anos mais tarde. Na transição para a segunda parte deste capítulo, Treves também usa termos como *fated*, *episode*, *dramatic*, uma linguagem própria da construção aristotélica das narrativas trágicas (Graham e Oehlschlaeger, 1992: 44).

Este modelo clássico apresenta o destino como inevitável, sendo que a acção se precipita a partir da peripécia, o momento em que algum acontecimento desafia o curso natural da vida do herói. A tragédia acontece quando o herói reconhece que não há saída se não cumprir o seu destino. No excerto acima citado, a tragédia é atribuída também a uma peripécia, que não se coloca no caminho do herói (Merrick), mas antes do espectador (Treves): Merrick é, contrariamente ao esperado, inteligente e sensível. Ao contrário do que acontece nas tragédias clássicas, o espectador apercebe-se do destino das personagens depois delas. E é quando Treves descobre o verdadeiro carácter de Merrick que acontece a tragédia, uma vez que é ele que tem o poder do discurso e, portanto, de construção dessa mesma tragédia. Vendo a tragédia como um aparelho narrativo, ela não é a vida de Merrick em si, mas antes as memórias escritas de Treves.

No momento da escrita, Treves recorda que em 1884 julgou ser a última vez que via Merrick, já que no dia que se seguiu ao encontro dos dois no hospital, o seu *freak show* tinha sido fechado pela polícia, como se analisará mais adiante neste estudo.

Numa breve passagem, Treves parece ter alguma compaixão pelo Homem Elefante: “*Locked up in an empty shop and lit by the faint blue light of the gas jet, this hunched-up figure was the embodiment of loneliness*” (2). Mas convence-se de que Merrick é alguém sem discernimento, completamente dependente do agente, propriedade do agente. É com ele que combina a ida ao hospital para que Merrick possa ser analisado e descrito por si.

Apesar de a sua análise no hospital ter de facto acontecido e ter dado origem à produção de trabalho científico — pelo que se deve acreditar que tenha tido lugar uma observação minuciosa — as referências e conclusões que o texto nos apresenta sobre esse momento são muito escassas: “*I made a careful examination of my visitor the*

result of which I embodied in a paper. I made little of the man himself” (4). A visita ao hospital apresenta-se como o primeiro momento em que Treves reconhece a humanidade de Merrick e, para isso, tem de assumir que durante aqueles dias o subestimou. Este momento em que se reconhece a humanidade de Merrick, como antecipação do que se segue na narrativa, é o momento em que o homem médio, o corpo normativo⁷, Treves, assume a sua própria ignorância.

O parágrafo prossegue com a afirmação de que Merrick estava assustado, envergonhado, confuso e o seu discurso era ininteligível por causa das deformações da cara.

I supposed that Merrick was imbecile and had been imbecile from birth. The fact that his face was incapable of expression, that his speech was a mere spluttering and his attitude that of one whose mind was void of all emotions and concerns gave grounds for this belief. The conviction was no doubt encouraged by the hope that his intellect was the blank I imagined it to be. (4)

A narração deste momento de primeiro contacto directo entre os dois serve para confirmar o que a visita ao *freak show* tinha indiciado: a dependência e a domesticidade de Merrick, ou, pelo menos, a vontade de acreditar que era essa a existência de Joseph Merrick.

Todas as descrições da condição do corpo de Merrick são atribuídas ao momento em que Treves estava na loja escurecida assistindo a um *freak show*. Será óbvio que o seu conhecimento das deformações de Merrick, para mais descritos da forma detalhada com que o faz, não provenham daquela observação precária, mas de outras que se seguiram ao longo dos anos. Não aponta uma conclusão que tenha tirado do encontro no hospital, retirando este texto na esfera do trabalho científico e assim, de novo, aproximando-o de uma construção que quer produzir um outro significado, no campo da fábula ou do mito.

A descrição das deformações do corpo de Merrick são bastante pormenorizadas e marcantes não só neste texto, mas também no trabalho daqueles que ficcionaram a partir deste texto, pelo que se opta por reproduzir esta passagem quase integralmente.

The most striking feature about him was his enormous and misshapened head. From the brow there projected a huge bony mass like a loaf, while from the back of the head hung a bag of spongy,

⁷ O conceito de corpo normativo será explorado mais à frente no segundo capítulo.

fungous-looking skin, the surface of which was comparable to *brown cauliflower*. (...) The osseous growth on the forehead almost occluded one eye. The circumference of the head was no less than that of the man's waist. From the upper jaw there projected another mass of bone. It protruded from the mouth like a pink stump, turning the upper lip inside out and making of the mouth a mere slobbering aperture. (...) The nose was merely a lump of flesh, only recognizable as a nose from its position. The face was no more capable of expression than *a block of gnarled wood* (...).

The right arm was of enormous size and shapeless. (...) The thumb *had the appearance of a radish*, while the fingers might have been thick, *tuberous roots*. As a limb it was almost useless. *The other arm was remarkable by contrast. It was not only normal but was, moreover, a delicately shaped limb covered with fine skin and provided with a beautiful hand which any woman might have envied.* From the chest hung a bag of the same repulsive flesh. *It was like a dewlap suspended from the neck of a lizard* (...).

To add a further burden to his trouble the wretched man, when a boy, developed hip disease, which had left him permanently lame, so that he could only walk with a stick. He was thus denied all means of escape from his tormentors.

One other feature must be mentioned to emphasize his isolation *from his kind*. Although he was already repellent enough, there arose from the fungous skin-growth with which he was almost covered a very sickening stench which was hard to tolerate. (2-3)⁸

A forma que Treves julga ser mais eficaz para transmitir a anormalidade daquilo que vê em Merrick é pela comparação com o reino animal e até vegetal (Graham e Oehlschlaeger, 1992: 42). E é sem dúvida o seu aspecto físico que determina o seu isolamento da espécie humana, como fica claro no final desta passagem. Mais uma vez se assume a humanidade de Merrick ao mesmo tempo que ela é negada: depois da expressão “*his isolation from his kind*”, o autor refere que Merrick não pode viver entre a sua espécie, ou como os seus restantes membros, por causa do seu aspecto físico e pelo cheiro que exala. Há portanto uma identificação do género humano com o seu aspecto visual. A sua imagem define-o.

Além disso, como referido acima, todas as descrições o ligam à natureza selvagem, deslocando-o para o lugar um ser primitivo. A referência ao seu braço saudável aparece não como um ponto de identificação entre o corpo destes dois homens, mas como um traço que acentua ainda mais a anormalidade de todo o corpo de Merrick. Esta comparação ao feminino pode ser uma outra forma de colocar Merrick nas

⁸ Itálicos meus.

posições extremadas que anteriormente já tomou (ou feiticeiro sábio, ou preso numa caverna). Assumindo a mulher jovem como graciosa, no corpo de Merrick encontrar-se-iam assim o grotesco e o mais belo.

Treves não revela neste texto qual a patologia de que sofria Merrick. Em rigor, não a revela em nenhum outro texto, mesmo no de caráter científico que escreveu e que foi publicado em 1885 nos anais *Transactions of the Pathological Society of London*.⁹ Tal como Frederick Treves, que levou o caso à Pathological Society em 1884, outros médicos tentaram fazer o diagnóstico a Joseph Merrick e para isso visitaram a loja onde se apresentava como *freak*. O caso intrigou a comunidade médica londrina e houve diversos médicos que deram o seu parecer, especialmente dermatologistas, mais vezes excluindo patologias que não se aplicavam a Merrick, do que chegando a um diagnóstico satisfatório (Howell e Ford, 2001: 128).

Desde cedo se descarta a hipótese de elefantíase, nome para filariase, conhecida na época, embora não completamente estudada. A doença pode ainda hoje ser associada a Merrick, dado o nome do *freak show* em que se apresentava e o epíteto por que ficou conhecido, mas a sua condição e esta doença não têm os mesmo traços: a elefantíase é uma doença parasitária resultante da picada de insectos em zonas subtropicais e tropicais. O sistema linfático do doente é invadido por um verme, o que leva ao inchaço de algumas áreas do corpo (Howell e Ford, 2001: 128).

Henry Radcliffe Crocker foi um dos dermatologistas que mais investiu no caso de Merrick. É um dos casos paradigmáticos de *Diseases of the skin: a review of 15000 cases of skin disorder*, o seu compêndio de doenças dermatológicas, onde aparece no capítulo das fibroses. O grande avanço de Radcliffe Crocker juntamente com Treves esteve na associação das deformações de pele de Merrick ao sistema nervoso central. Até aos anos 80 do século XX era aceite que Joseph Merrick tinha sofrido de múltiplas neurofibromatoses, ou doença de Von Recklinghausen. Nos anos 80 do século XIX, Friedrich Daniel Von Recklinghausen associou este tipo de formação de tumores cutâneos ao sistema nervoso central, mas não conseguiu explicar a sua origem nos pacientes examinados. Mais tarde, nos anos compreendidos entre 1900 e 1930, sugere-se que o desenvolvimento destes neurofibromas pode significar a deformação de ossos, como seria o caso de Merrick (Howell e Ford, 2001: 131).

⁹ Frederick Treves, “A Case of Congenital Deformity”, *Transactions of the Pathological Society of London*, vol. XXXVI, 1885, pp.494-8.

Em 1986, J. A. R. Tibbles e M. M. Cohen Jr. publicaram *The Proteus Syndrome: The Elephant Man diagnosed*¹⁰, defendendo que não há de facto nenhuma evidência forte que prove que Merrick sofria da doença de Von Recklinghausen e que, pelo contrário, as manifestações físicas da sua doença eram “muito mais bizarras”¹¹ que o que é normalmente associado à neurofibromatose (Tibbles e Cohen, 1986: 683). Comparam o seu caso aos de indivíduos com a Síndrome de Proteus e identificam as principais características da doença em Merrick: macrocefalia, hiperostose do crânio, hipertrofia dos ossos mais longos, pele grossa e massas subcutâneas. (Tibbles e Cohen, 1986: 683). Esta hipótese tem vindo a ser sustentada pelos últimos estudos e por raios x ao esqueleto de Merrick¹². Outras investigações consideram a hipótese de Merrick ter padecido tanto da Síndrome de Proteus como de neurofibromatose tipo 1. Os estudos continuam com a análise ao ADN do esqueleto.¹³

A primeira parte do capítulo “The Elephant Man” termina com “*overwhelming tragedy of his life.*” (4). A dúvida sobre se o Homem Elefante era ou não um homem, que começou a ser alimentada através de um jogo de linguagem algumas páginas atrás (e que nunca até aqui tinha sido claramente resolvida), é neste excerto categoricamente desfeita. O Homem Elefante não é um animal ou um híbrido; é um homem, e esse é o grande drama da sua vida.

Mais uma vez o narrador faz uso do conhecimento que será adquirido mais à frente na narrativa (e portanto com a sua vida). Esta expressão funciona como uma prolepse que cria um pico nas expectativas do espectador. Um artifício estético a que se poderia chamar *cliffhanger*, usando a gíria do cinema contemporâneo. Sobretudo porque em seguida há um retrocesso nesta emoção da escrita: “*The episode of the Elephant Man was, I imagined, closed;*” (4). Com esta frase inicia-se a segunda fase da narrativa, escrita com menos emotividade, apesar de descrever um dos períodos mais dramáticos da vida de Merrick.

¹⁰ J. A. R. Tibbles e M. M. Cohen Jr., “The Proteus Syndrome: The Elephant Man Diagnosed”, *British Medical Journal*, vol. 293, 13 Setembro 1986, pp. 683-5.

¹¹ Será curioso notar como num contexto científico, como é o do deste estudo, os seus autores optam por usar uma expressão tão subjetiva e com uma aura pejorativa como “much more bizarre”.

¹² Jeff Aronson, “Protean Elephant”, *British Medical Journal*, vol. 317, 04 Julho 1998, p. 89.

¹³ Uma das mais recentes investigações iniciou-se em 2013 na Queen Mary University em Londres.

Este ponto explica-se facilmente pelo facto de serem anos que Treves não acompanha, as duas “personagens” separam-se. Esta segunda fase do texto é um interlúdio curto e encontrará uma boa definição numa das suas frases: “*The journey may be imagined*” (5). Se em todo o capítulo (assim como na restante obra) as palavras de Treves devem ser colocadas em perspectiva pelo tempo que separa a escrita dos acontecimentos, neste interlúdio deve assumir-se que boa parte dos factos são imaginados. Este ponto é evidente para o leitor quando o autor usa o condicional (“*He would be harried by an eager mob (...). They would run ahead to get a look at him. They would lift the hem of his cloak to peep at his body*” (5)).¹⁴

O autor assume a sua imaginação apenas num dos parágrafos desta parte, mas está dito que não presenciou nada do que acontece nos outros parágrafos desta segunda fase do capítulo. Este interlúdio caracteriza-se consequentemente pelo desconhecimento de Treves em relação ao que verdadeiramente se passou entre o momento em que a polícia londrina encerra o *freak show* em que Merrick se apresentava e o momento em que o encontra, numa esquadra da polícia, em 1886. Convoca aquilo que era frequente acontecer (por exemplo nas saídas de Merrick à rua, encapuçado para não ser vaiado) para escrever sobre estes anos, que terá conhecido apenas pelo que Merrick lhe contou — há passagens que apontam para esta hipótese e é lógico que assim tenha sido, mas não é explícito em nenhum momento da obra.

Treves sabe que o “*impresario*” [sic] terá tentado apresentar Merrick na Bélgica e que, tendo o público deste país achado o *freak show* “indecente e imoral” (5), não conseguiu ter lucro na digressão. O empresário é neste momento apresentado como um mercenário, ao contrário do que aconteceu no primeiro momento do texto, em que Treves negociou com o agente a visita privada ao *freak show* e a de Merrick ao hospital, não questionando valor ético da situação. A alteração na forma de se referir ao agente, entre a primeira e a segunda parte do capítulo, pode estar ligada ao facto de o agente não ser a esta altura o mesmo de Whitechapel, como revelam as investigações aos factos biográficos de Merrick. Ou Treves não teve conhecimento deste facto ou escolheu não o revelar. Treves escreve que o empresário percebeu que Merrick era “*no longer a source of profitable entertainment. He was a burden*” (5) e que por isso o enviou de volta para Londres sem dinheiro.

¹⁴ Itálicos meus.

Graham e Oehlschlaeger argumentam que esta interpretação dos acontecimentos e esta descrição do empresário demonstram que Treves não coloca a hipótese de Merrick participar no *freak show* por vontade própria (Graham e Oehlschlaeger, 1992: 46) — o que será abordado mais à frente na presente dissertação.

A alteração na abordagem da figura do agente — tornando-o numa única entidade, despersonalizada, primeiro com quem Treves dialoga, depois descrito como vil — contribui antes demais para o caminho de humanização do próprio Merrick. Isto é, primeiro era indiferente se Treves lidava com o agente como se lida com um vendedor, pois Treves não questiona sequer essa atitude; mais tarde, tratar Merrick como carga sem valor é desumano. O olhar de Treves mudou, o que significa uma mudança do estatuto de Merrick nesta narrativa.

Esta parte do capítulo representa uma transição, não só por causa da viagem (física) de Merrick, que culmina com o seu regresso. É a passagem do desinteresse de Treves por Merrick (ou melhor, de um interesse meramente científico), para uma compaixão que o leva a acolhê-lo no London Hospital e a sentir-se responsável por ele. Mas ainda não é tratado como um indivíduo autónomo, com discernimento. Por um último momento é considerado propriedade de outrem: “*The showman, in despair, fled with his charge to the continent*” (5)¹⁵; e volta a ser comparado a um animal — “*The elimination of Merrick was a simple matter. He could offer no resistance. He was as docile as a sick sheep.*” (5).

A segunda parte introduz porém a frequente utilização do nome próprio, Merrick, o que personaliza todo o discurso: é a expressão da sua individualidade, por oposição à utilização de “Elephant Man”, característica da primeira parte da narrativa. No final desta parte, Merrick é pela primeira vez colocado na posição de indivíduo: “*The card simplified matters. It made evident that this curious creature had an acquaintance (...)*” (6)¹⁶. Merrick é aqui apresentado como capaz de estabelecer relações sociais, como revela a utilização de “*curious creature*” como uma designação menos pejorativa que outras escolhidas na primeira fase do capítulo.

As expressões de maior resistência e inquietação em relação a Merrick são associadas a outros que não Treves, o que não acontecia na primeira parte, onde por diversas vezes, como já foi discutido, mostrou a sua dificuldade em definir e portanto

¹⁵ Itálicos meus.

¹⁶ Itálicos meus.

lidar com este ser diferente dos seres que conhecia. Neste trecho, porém, Treves coloca-se ao lado de Merrick ao apontar aos outros a incapacidade de o compreender e ter compaixão para com ele na viagem de volta para Liverpool Street — “*A panic-dazed dog with a label on his collar would have received some sympathy and possibly some kindness. Merrick received none.*” (5) — também da parte das autoridades — “*The police were at a loss what to do with him. They had dealt with strange and mouldy tramps, but never with such an object as this*” (5).

Notem-se as incongruências que demonstram mais uma vez uma capacidade de criação estética e narrativa: no momento em que encontra Merrick, Treves não o via desde o dia em que o examinou no hospital, quando imaginou que nunca mais o voltaria a ver e acreditou estar perante “*an imbecile*” (4); mas no momento em que o encontra na esquadra parece ser a única pessoa capaz de ver nele um homem, dir-se-ia, até mesmo um velho amigo. Por outro lado, como Treves já tinha escrito anteriormente, devido às má-formações da cara, Merrick era incapaz de expressar emoções e no entanto Treves acha-o feliz por ver o médico: “*He seemed pleased to see me, but he was nearly done. (...) He never said a word, but seemed to be satisfied that all was well*” (6). Há nisto uma ligação entre Treves e Merrick que ultrapassa o que é lógico. Uma ligação poética leva-o a compreender na fisionomia de Merrick aquilo que mais ninguém consegue ver e que, por causa da sua condição, é impossível: aquilo que ele está a sentir.

E apesar deste momento, a impossibilidade de expressar emoções, em especial de felicidade, é algo que perturbará sempre Treves. Mais à frente, já discorrendo sobre a vida de Merrick no Hospital, Treves escreve: “*One thing that always struck me as sad about Merrick was the fact that he could not smile. Whatever his delight might be, his face remained expressionless. He could weep but he could not smile.*” (12).

2. A Fantasia do *Dandy* Grotesco

O primeiro parágrafo da terceira parte aborda a chegada a casa, a última que Merrick terá até morrer, em 1890. Assinala-se assim o fim definitivo da sua atividade como *freak* e o início da construção de relações sociais que ultrapassam as premissas do *freak show*.

A permanência de Merrick no London Hospital é uma infracção das regras do hospital, que só mantinha no seu edifício doentes em tratamento — “*the hospital was neither a refuge nor a home for incurables*” (6). Como assume Treves no início da narrativa, não há um diagnóstico da doença de Merrick e muito menos um tratamento para lhe ser ministrado. A decisão de manter Merrick no hospital foge às regras e precisa de ser validada. Treves fala sobre essa possibilidade com o diretor, Mr. Carr Gomm, que concorda com o imperativo de não voltar a abandonar Merrick à sua sorte — “*Merrick must not again be turned into the world*” (6).

É clara nesta expressão a incapacidade atribuída a Merrick, pois está implícita a ideia (já frisada anteriormente pelo autor) de que Merrick agora não teria ninguém e Treves sentia-se responsável por ele. Por outro lado, neste momento, por não ter convivido ainda com ele, o médico não sabe que se trata de uma pessoa inteligente. Neste aspecto é um ponto de recuo na narrativa: devido às várias prolepses que Treves foi fazendo até aqui, sabe-se que o autor o considera um homem inteligente no momento da escrita; mas o momento que relata é ainda aquele em que pensa estar na presença de um incapaz, ainda que tenha já assumido tratar-se de um homem. Na conversa com Gomm fica claro que precisa de um tutor, uma vez que é incapaz de gerir a sua vida sozinho. Além disto, foi referido nas memórias de Treves a dificuldade de as multidões lidarem com Merrick (na rua tinham medo dele, atacavam-no, vaiavam-no).

Todo o discurso em torno de o Homem Elefante levaria de facto a tirar estas conclusões — a sua incapacidade mental, a sua bestialidade; o mesmo poderá ter sido deduzido das reações de Merrick descritas nas memórias de Treves (pouco social, envergonhado e submisso, evitava falar por não conseguir articular com facilidade devido às malformações da cara). A solução lógica para o seu caso seria, na época vitoriana, o internamento num asilo ou hospício para pessoas com doenças mentais e/ou com algum tipo de deficiência, ou mesmo numa casa de trabalho (*workhouse*) — com efeito, não sendo este o seu objectivo fulcral, as *workhouses* começaram a albergar pessoas com deficiência, na época caracterizadas como idiotas e lunáticas¹⁷. No entanto, como explanado acima, a ideia de que seria impossível para Merrick sobreviver se fosse “largado no mundo” é dada como uma razão para que ele não fosse levado para um

¹⁷ S.a. “The Changing Face of the Workhouse: 'Asylums in everything but...’” Historic England. 2015. Web.<<https://historicengland.org.uk/research/inclusive-heritage/disability-history/1832-1914/the-changing-face-of-the-workhouse/>>. (último acesso a 25 de Abril de 2016).

destes locais. Mas não será despidendo colocar outra hipótese que não está dada no texto a fim de compreender melhor a relação de Treves com Merrick.

Merrick encarna uma raridade que, em 1884, o público londrino pagava para ver em Whitechapel, a mesma zona onde Treves o viria a instalar dois anos depois, em 1886. A maneira como Treves vem a dispor do corpo de Merrick e a sua crítica aos *freak shows* e aos agentes de Merrick incentiva uma carta de Tom Norman ao *World's Fair*, jornal que tinha escrito sobre a publicação das memórias de Treves (Durbach, 2010: 33). Norman, um dos antigos agentes de Merrick (foram ao todo quatro), afirma nessa carta que foi o próprio Merrick que contactou os seus agentes e que havia “*a spirit of friendship*” entre eles (*ibid*: 34). Norman vai mais longe quando argumenta ter sido Treves a explorar o corpo de Merrick, uma vez que não lhe dava autonomia na maneira de se apresentar. A leitura de Nadja Durbach do capítulo “The Elephant Man” revelou-se de grande pertinência para a presente análise, na medida em que a autora interpreta o *freak* como um trabalhador que considera a exibição do seu corpo uma forma de ganhar a sua independência, como será analisado *infra*, na etapa final deste primeiro capítulo.¹⁸

O principal argumento para a tese de que Treves foi o verdadeiro agente encontra-se na terceira parte do capítulo “The Elephant Man” e constitui um forte condicionamento da forma como Merrick interage com o mundo exterior ao seu quarto. Treves transforma-se num filtro que quer proteger Merrick de qualquer tipo de agressões. O contacto que Merrick tem com o mundo e a sociedade britânica é portanto mediado pelo médico que assume o projecto de o reabilitar na sua vocação humana e trazê-lo de volta à vida [sic]: “*I wanted him to get accustomed to his fellow-men, to become a human being himself and to be admitted to the communion of his kind.*” (10). Por um lado, esta é a missão que o cirurgião assume a partir do momento em que percebe que Merrick é inteligente e gosta de conversar, possuindo todas as capacidades para ser um homem sociável; por outro, esta afirmação aparece como o tratamento a ser ministrado. Não seria necessário um tratamento para manter Merrick no London

¹⁸ Como referido anteriormente, esta dissertação não pretende distinguir o que são os factos da vida de Merrick do que é a criação literária de Treves. Esta é uma análise do texto literário e o comentário às diferenças entre obra e factos apenas serve para evidenciar o carácter narrativo de uma obra com um género sustentado pela memória dos factos. Não é objectivo ter um olhar judicativo sobre o seu autor, mas o seu confronto com textos que o contradizem ajuda na contextualização dos *freak shows* e da história do Homem Elefante na Grã-Bretanha vitoriana.

Hospital¹⁹, mas é forte no seu simbolismo e na capacidade que tem de colocar Treves de novo no lugar de médico, de especialista que age com saber científico do que será melhor para o seu doente e que, por isso, está legitimado nas suas ações.

O mecanismo protecionista que Treves instala tende para a supressão da visualidade e, com isso, do próprio do corpo de Merrick. A tentativa de eliminação do corpo não tem qualquer outro objectivo que não levar Merrick a esquecer-se da sua imagem. É especialmente sintomático o facto de o médico proibir os espelhos no quarto de Merrick, ao que atribuiu o seguinte resultado: “*He was beginning, moreover, to be less conscious of his unsightliness, a little disposed to think it was, after all, not so very extreme*” (11); ou ainda o episódio em que Merrick vai ao teatro e tem de se instalar dentro de uma caixa para poder não ser visto. Assim, três freiras do hospital vestem-se de gala e sentam-se à frente dessa caixa para a camuflar. Por conseguinte, trata-se de um episódio que relata um momento em que o corpo não existe e, mais do que isso, em que para poder participar de uma atividade coletiva e cultural, Merrick tem de eliminar o seu corpo.

O tratamento que se enceta não é, como se verifica, o de uma relação de aceitação da sua condição, ou de socialização desse mesmo corpo, mas antes a construção de uma realidade fictícia para que este corpo tão extremo se sinta como aqueles que pertencem ao padrão. Constrói-se uma hipótese de mundo dentro das paredes do quarto de Merrick onde só entram aqueles que Treves permite, depois de devidamente instruídos por si quanto às atitudes a ter perante a imagem de Merrick, para que, neste ecossistema ou microcosmos fictício, ela não seja assustadora. Por outras palavras, vincula-se que, fora deste ambiente artificial, a normalidade de Merrick não existe, ou seja, esta precisa de ser construída e ficcionada. “*Unfortunately she had not been fully informed of Merrick’s unusual appearance*” (10), escreve Treves sobre uma enfermeira que deixou cair o tabuleiro com comida e saiu do quarto a gritar quando o viu.

A participação de outras pessoas neste tratamento é central.

¹⁹ Tal sucedia não só porque Treves tinha o aval de Gomm, mas também porque toda a sociedade britânica (leia-se aristocracia) estava comovida com o caso. Carr Gomm tinha escrito uma carta ao *The Times* em que expunha a situação de Merrick e os leitores contribuíram com donativos que possibilitariam manter Merrick uma vida inteira no hospital, escreve Treves (6), não representando Merrick um encargo financeiro para a instituição.

To secure Merrick's recovery and to bring him, as it were, to life once more, it was necessary that he should make the acquaintance of men and women who would treat him as a normal and intelligent young man and not as a monster of deformity. Women I felt to be more important than men in bringing about his transformation. (10)

Trata-se de uma oportunidade de criar relações e uma tentativa de reversão de anos de crueldade nas suas exposições públicas vindas da adolescência, entende Treves. O que está em jogo é a negação de todas as reações negativas que Merrick já teve e assim se explica que as mulheres tenham de ser especialmente atenciosas, uma vez que elas são as que mais se mostram horrorizadas na presença de Merrick (ainda que ele nutra um fascínio por elas²⁰).

A necessidade da participação da sociedade neste processo de recuperação não tem qualquer objectivo de integrar Merrick num grupo social, isto é, de fazê-lo pertencer a um grupo e portanto, de habituar um grupo à sua presença. Por outras palavras, a intenção não é levar Merrick para a esfera da sociabilidade e fazer com que a sociedade receba Merrick e o trate como um seu membro, e não como um *freak*. As visitas que Treves permite que aconteçam ao quarto de Merrick destinam-se exclusivamente a mostrar-lhe que as pessoas não se horrorizam com a sua fisionomia. Esta é uma noção *avant la lettre* do que pode ser considerado um *looking glass self*: a procura no rosto e nas reações de quem lida consigo da sua própria identidade. “*From this day the transformation of Merrick commenced and he began to change, little by little, from a hunted thing into a man.*” (11), escreve o médico sobre o primeiro encontro que proporcionou entre Merrick e uma viúva sua amiga.

The effect upon poor Merrick was not quite what I had expected. As he let go her hand he bent his head on his knees and sobbed until I thought he would never cease. The interview was over. He told me afterwards that this was the first woman who had ever smiled at him, and the first woman, in the whole of his life, who had shaken hands with him. (11)

Com a atenção dada pelos jornais, passou a ser habitual a presença da aristocracia britânica no quarto de Merrick, havendo em cada visita de um homem nobre um efeito mimético nos seguintes. “*Everybody wanted to see him*” (11). A sua mais ilustre visita foi a da Rainha Alexandra, na altura ainda princesa de Gales: “*Other ladies followed The Queen's gracious example (...)*” (12). Ao longo do capítulo é dado

²⁰ Este facto constitui uma matéria de espanto para Treves. Não será estranho que Merrick sinta fascínio pelas mulheres se se mantiver presente que ele é um homem, tudo leva a crer, heterossexual. No entanto, Treves descarta por diversas vezes a masculinidade de Merrick, como se verá adiante.

destaque às visitas de mulheres, como a da princesa ou a de Mrs. Kendal, uma atriz de renome. Nada leva a crer que apenas mulheres o visitaram, mas existe na ênfase dada às mulheres uma inevitável comparação com o facto de Merrick ter um espírito romântico que não pode, entende Treves, concretizar-se. É esse o núcleo da sua tragédia, como já tinha enunciado na primeira parte de “The Elephant Man”: este homem bom, admirador das mulheres e com um conhecimento do mundo construído a partir dos romances de amor que lê, possui sentimentos que não pode materializar numa relação amorosa.

And yet—the pity of it!—imagine the feelings of such a youth when he saw nothing but a look of horror creep over the face of every girl whose eyes met his. I fancy when he talked of life among the blind there was a half-formed idea in his mind that he might be able to win the affection of a woman if only she were without eyes to see. (14)

Para nenhuma destas mulheres que visita Merrick é estranho contactar com ele — não têm reações de horror como as que recebia anteriormente, o que contrasta com a constante necessidade de Treves instruir as primeiras pessoas que visitam o seu paciente. Para além disso, também as enfermeiras voluntárias que o tratavam agiam sem reações dramáticas. Agiam até de forma mecânica, como autómatos, diz Treves. Isto poderá ser visto como positivo, já que estariam muito provavelmente a tratá-lo do mesmo modo que a outros doentes; mas para Treves, mais uma vez, o tratamento que precisava de ser ministrado não era da ordem física.

Merrick, no doubt, was conscious that their service was purely official, that they were merely doing what they were told to do and that they were acting rather as automata than as women. They did not help him to feel that he was of their kind. On the contrary they, without knowing it, made him aware that the gulf of separation was immeasurable. (10)

O seu controlo extremo da forma como o mundo deveria interagir com Merrick mostra-se, com o passar do tempo e as proporções mediáticas (assuma-se o anacronismo) de Merrick, despropositado: uma fantasia que perde a noção de como a realidade se alterou durante o tempo em que o seu paciente esteve sujeito ao seu tratamento.

Por que precisaria Merrick de esquecer a forma do seu corpo pela proibição de espelhos ao seu redor, por exemplo? Tinha trabalhado sempre com a sua fisionomia e, se numa passagem, Treves revela o desejo de Merrick viver num farol ou num asilo para cegos (para não ser visto, supõe ele), ao longo do capítulo o à vontade de Merrick com situações sociais que envolvem contacto físico e visual é evidente. “*He liked to see his*

door pushed open and people to look in” (11) — não só o contacto com as pessoas agrada a Merrick, mas a utilização da expressão *look in* aponta diretamente para a visualidade e até para a sua necessidade.

Também o episódio em que Merrick pede um toucador de viagem, como prenda de Natal, revela que se sente bem com a sua imagem e até mesmo que tem vontade de cuidar da sua aparência, ou no mínimo, uma evidência do seu corpo, o mesmo corpo que o médico estava a tentar fazer desaparecer. O toucador de viagem é visto como uma extravagância teatral que permite a Merrick prosseguir com o faz-de-conta (iniciado pelo médico) de que o seu corpo não é deformado e monstruoso. É neste momento que o próprio Treves se revela inapto para, ele mesmo, completar a passagem do *freak* para o homem normal.

Merrick could not wear the silk hat of the dandy nor, indeed, any kind of hat. He could not adapt his body to the trimly cut coat. His deformity was such that he could wear neither collar nor tie, while in association with his bulbous feet the young blood's patent leather shoe was unthinkable. What was there left to make up the character? (13)

Treves mostra neste excerto como a fantasia do homem normal é uma ficção para ele próprio (não o sendo, porém, para Merrick); Merrick, o dandy, é uma personagem. A verdadeira vocação de Merrick é ser O Homem Elefante, a persona construída para um *freak show*: “*So the bag was obtained and Merrick the Elephant Man became, in the seclusion of his chambre, the Piccadilly exquisite, the young spark, the gallant, the ‘nut’*” (13).

Há nisto uma negação da realidade, por parte de Treves, e até mesmo um retrocesso naquela que tinha anunciado como a sua missão. É ele que agora lembra a fisionomia do seu paciente e como suas circunstâncias físicas são insuperáveis: “*The deformity of his mouth rendered an ordinary toothbrush of no avail, and as his monstrous lips could not hold a cigarette the cigarette-case was a mockery*”(13). Mais do que isso, num dos excertos transcritos anteriormente, Treves elenca uma série de roupas (definições sociais) que Merrick não poderá vestir, não colocando a hipótese de essas roupas serem feitas por medida, por exemplo, adaptadas a ele. Reafirma-se que Merrick não poderá pertencer plenamente à sociedade (e à aristocracia) como ela é; ele não cabe nas suas regras e formas.

“*Merrick loved to imagine himself as a dandy and a young man about town*” (13). Nos factos que o próprio Treves descreve, Merrick tornou-se objectivamente numa

celebridade procurada, relacionando-se com um círculo de pessoas influentes: recebe membros da aristocracia nos seus aposentos diariamente, corresponde-se com eles e recebe deles diversos presentes. Mas Treves não aceita esta situação como um pai que não aceita que o filho cresceu; quer simultaneamente explicar ao leitor que Merrick é um homem bom e conversador, romântico e capaz de relacionar-se com os outros, mas em excertos como este e na escolha de alguma linguagem trata Merrick como uma fraude.²¹ Ainda em outras ocasiões, pelo uso que faz da linguagem, o seu discurso mostra o faz-de-conta que entende ser Merrick na sua relação com os outros. Quando fala das dezenas de fotografias de senhoras que lhe foram oferecidas e que dispôs numa mesa, escreve que as ofertas “*may almost have befitted the apartment of an Adonis-Uke actor or of a famous tenor*”, escolhendo ignorar que Merrick é precisamente famoso e que, sendo assim, aqueles presentes se adequam também ao seu quarto.

Ao mesmo tempo que quer abolir a barreira entre Merrick e a sociedade, ergue-a. Não só quando usa a expressão “*benevolent visitors*” (12), mas também, num último e expressivo exemplo disto, na passagem em que fala da visita da princesa Alexandra.

The Queen has made many people happy, but I think no gracious act of hers has ever caused such happiness as she brought into Merrick’s room when she sat by his chair and talked to him as to a person she was glad to see. (12)

A visita a Merrick é comparada a outras feitas a pessoas desfavorecidas e esta caridade ganha um tom de obrigação profissional na expressão *as to a person she was glad to see*, que para além disto, assume à partida que a então princesa não estaria verdadeiramente contente por se encontrar com Merrick, ou que ele não é o tipo de pessoa com quem a princesa gostaria de estar.

O paternalismo que a análise destes excertos revela coincide com a descrição de Merrick como uma criança, com um conhecimento ingénuo do mundo, construído a partir dos muitos romances que leu. “*Here was a being with the brain of a man, the fancies of a youth and the imagination of a child.*” (15). Ao fazer a gestão de todas as atividades de Merrick, de todos os lugares onde podia ir e das as pessoas com quem podia contactar, a monotorização da vida pessoal de Merrick é tão grande que Treves ultrapassa a posição de médico que administra um tratamento. “*His greatest adventure*

²¹ Esta impossibilidade que Treves revela de Merrick se tornar plenamente um homem pode ser explicada pela separação que o autor opera entre corpo humano e essência humana, as duas partes distintas que fazem um homem — o que se analisará *infra*.

was on one moonless evening when he walked alone as far as the hospital garden and back again.” (10). A “maior aventura” e maior liberdade de Merrick nesta frase não será tanto a distância percorrida, mas antes a possibilidade de o fazer *sozinho*, sem que aquele momento e a sua visão do mundo seja mediada por Treves, apesar de esta ter sempre de ser uma caminhada autorizada pelo médico.

A imagem de Treves a colocar-se no lugar de pai de Merrick é uma leitura frequente, presente em análises como a de Nadja Durbach ou de Graham e Oehlschlaeger. A mediação do mundo que ele opera para Merrick é feita com o paternalismo de um indivíduo mais experiente e sábio e é indubitável em passagens como a seguinte:

In his outlook upon the world he was a *child*, yet a child with some of the tempestuous feelings of a man. He was *an elemental being*, so *primitive* that he might have spent the twenty-three years of his life *immured in a cave*. (7)²²

Esta infantilização de Merrick reforça a impossibilidade de se completar a sua passagem ao homem: não só o seu corpo não lhe permite a plena humanidade, como a sua concepção do mundo é de tal forma ingénua que ele precisa de ser constantemente guiado. Merrick não será, também neste aspecto, *como* Treves, apesar de ser do sexo masculino e maior de idade.

A diferença entre os dois volta a estar presente na flexibilidade com que o médico o identifica ora com género masculino, ora com o feminino. É um aspecto contíguo à sua infantilidade – como uma criança na pré-puberdade que não desenvolveu ainda a capacidade de uma vida sexual e uma clara identidade sexual. A ideia romântica e mitificada que tem do género oposto, sustentada apenas pelos romances lidos, concorre para este carácter, sobretudo porque a sua ideia de mulher corresponde – nas palavras de Treves – em primeiro lugar à sua mãe, a figura maternal, e necessariamente dessexualizada.

Merrick had an admiration of women of such a kind that it attained almost to adoration. This was not the outcome of his personal experience. They were not real women but the products of his imagination. Among them was the beautiful mother surrounded, at a respectful distance, by heroines from the many romances he had read. (10)

²² Itálicos meus.

O corpo da mulher real está fora do conhecimento de Merrick — a sua figura assusta as mulheres e o contacto com elas é sempre mediado pelo médico. Como mostra o excerto, a sua ideia de feminino está fundada em ficções e na lembrança vaga da mãe que, segundo Treves, contactou muito pouco com Merrick; o médico descreve-a como uma mulher que o abandonou, “*worthless and inhuman*” (8).

Por um lado, é claro que Merrick é um homem romântico e Treves coloca a hipótese de ele fantasiar ser um dos heróis dos romances, ou mesmo de ter-se apaixonado. No entanto não se associa esta percepção ao desejo, mas a um sentimento devoto: “*He fell in love — in a humble and devotional way — with, I think, every attractive lady he saw.*” (14). Por outro, é evidente que não passam de fantasias impossíveis de concretizar. Esta impossibilidade está visível na linguagem que remete para a ilusão e o faz-de-conta, a que já se fez referência, mas também numa frequente associação de Merrick ao género feminino: “*just as a small girl*” (13), “*he had all the invention of an imaginative boy or girl*” (12), “*affectionate and lovable creature, as amiable as a happy woman*” (8); como último exemplo, será sintomático evocar a primeira vez que esta comparação é sugerida: quando Treves o vê pela primeira vez e repara no braço que não está degenerado, “*provided with a beautiful hand which any woman might have envied*” (3). Esta associação ao feminino existe, mas é excessivo concluir-se que Treves vê Merrick como uma figura efeminada ou até do grupo social das mulheres. O que é certo é que este traço importante da humanidade — o género e, em última análise, o sexo — está abatido ou pelo menos disperso e o resultado é a desumanização e despersonalização de Merrick.

A associação ao feminino encontra-se desde a descrição inicial. Nadja Durbach avança que o retrato feito de Merrick é o do ideal vitoriano do *angel in the house* (2010: 50): é mantido fechado no seu quarto, impossibilitado de trabalhar e executa tarefas associadas a estas mulheres, como a leitura de romances, e é caracterizado como sendo invariavelmente amável apesar da sua vida dolorosa. Mais importante do que a sua associação ao feminino e ao *angel in the house*, é crucial verificar o que daí resulta: não a conclusão de que Merrick é definido como uma figura feminina, mas a conclusão de que não é uma figura masculina. Não é para Treves crucial identificá-lo particularmente com uma mulher, mas antes demonstrar que ele não é inteiramente um homem, e nesse sentido o artifício de linguagem que é a comparação com a mulher é bem sucedido, tal como é a sua constante comparação com crianças e a sua descrição como pueril e

ingénuo. Concluindo, não é fundamental para Treves demonstrar se Merrick é mais *como* uma mulher ou mais *como* uma criança, mas antes que ele não é um homem.

A associação constante de Merrick às crianças e às mulheres também acentua necessariamente a sua afirmação como sujeito passivo na sua capacidade de decisão (como referido, Treves gere a vida de Joseph Merrick em todos os aspectos) e também na sua capacidade de tornar-se produtivo — Merrick não exerce nenhuma profissão. O conceito de homem enquanto sujeito activo (na vida pública, profissional e privada) é o contrário do retrato que é apresentado de Merrick. É a sua masculinidade que é posta em causa.

A *não-masculinidade* de Merrick estará inscrita, não só no paternalismo com que é tratado e na passividade a que é votado, mas também no seu próprio corpo. A era vitoriana associa diretamente a saúde e o corpo enérgico e atlético à masculinidade e à virilidade, o que afasta Merrick da plena identificação com o género masculino: “*In the age of muscular Christianity, character was thought best developed through training and disciplining the body*” (Durbach, 2010: 51). O carácter débil de Merrick é assim consequência do seu corpo também fraco (apesar de grotesco).

É no momento em que a sociedade vitoriana se apodera de Merrick (o momento em que Treves passa a ser seu tutor e a controlar-lhe a vida) que esta relação imperiosa entre o corpo fraco e a passividade do indivíduo se efetiva. Até aí, Merrick era um homem da classe trabalhadora londrina que tinha como ocupação profissional ser *freak*. Dispunha da força do seu corpo para manter a sua independência. Toda a infantilização, feminização e mito da dependência de Merrick concorrem para o afastamento do lugar natural de Merrick: o típico homem da classe trabalhadora londrina que através do seu corpo (neste caso não necessariamente da força braçal operária) ganha um salário e se mantém independente.

Nadja Durbach defende que a exploração de Merrick e do seu corpo deformado começa com o momento em que o médico toma conta dele e que por isso Trevis é o verdadeiro abusador que usa a posse sobre Merrick para proveito e lucro pessoal. A este respeito, a autora evoca factos e apreciações sobre, por exemplo, o método pedagógico de Treves nas suas palestras na Pathological Society ou em aulas a alunos de medicina. “*He often had us in fits of laughter, which is more than most teachers of anatomy today manage to do, I fancy.*” (citado em Durbach, 2010: 41); Merrick era publicitado dentro

da comunidade médica como *live specimen* (Durbach, 2010: 40) coincidindo esta abordagem da curiosidade face ao primitivo e exótico com aquela que existia nos *freak shows*. A grande diferença está no público, neste caso, uma elite social que pagava para aceder a este *conhecimento*²³. Esta relação comercial não era explícita, pois quem visitava Merrick (e não só) fazia doações com o propósito da caridade ou da filantropia, para que Merrick se mantivesse fora do olhar popular — “*Merrick must not again be turned out into the world*”(6). A clausura no London Hospital tornou a sua exibição menos democrática, já que *conhecê-lo* se tornou muito mais caro. Além disso, é habitual considerar-se que Treves ganhou reputação e fama dentro da comunidade médica e da alta sociedade londrina graças à descoberta e exibição de Merrick, o que explica o controlo tão apertado dos movimentos e das relações de Merrick (Howell e Ford, 2001: 27).

Se a análise crítica da figura de Treves é pertinente, indo além daquilo que o texto escrito pela sua própria mão mostra, não se poderá excluir uma análise semelhante para a figura de Joseph Merrick. Se por um lado é factual assumir que Treves limitou a autonomia de Merrick, tornando-o dependente de si e gerindo a sua vida social e privada, deve compreender-se que para Merrick isso significou ascensão social. Tendo em conta o contexto da era vitoriana e sendo Merrick um filho (doente) da classe operária — isto é, praticamente incapacitado de trabalhar e não ser num *freak show* — o conforto com que viveu nos últimos anos e o fácil acesso a cuidados médicos e de higiene (lembre-se que no hospital tomava um banho diário para diminuir a presença do cheiro que a sua pele exalava por causa de um fungo) terá sido no mínimo inesperado: “*The Merrick whom I had found shivering behind a rag of a curtain in an empty shop was now conversant with duchesses and countesses and other ladies of high degree.*” (11); “*the association of a silver-fitted dressing-bag with poor wretch wrapped up in a dirty blanket in an empty shop was hard to comprehend*” (13).

Importa frisar que a ascensão social de Merrick não é um ponto largamente explorado pelos leitores de *The Elephant Man and Other Reminiscences*. Durbach ignora-o completamente e os autores que fazem uma pesquisa biográfica de Joseph Merrick para além daquilo que as memórias de Treves contam (e que as confrontam com outros documentos históricos) não o dizem inequivocamente, mas é isso que se

²³ No segundo capítulo da dissertação, discute-se mais exaustivamente as fronteiras na época vitoriana entre o entretenimento e a ciência.

pode concluir dos factos que esses mesmos estudos apresentam. O dia-a-dia que conheceu no hospital, nos últimos anos de vida, estava longe do estilo de vida da classe social onde nasceu: privou com a aristocracia, foi ao teatro, passou férias numa casa de campo, sem nunca trabalhar. Poder-se-á argumentar que foi à custa de caridade ou das doações das elites que pagavam para poderem ter acesso ao exotismo — em qualquer dos casos, a sua realidade quotidiana traduzia-se em maior conforto face aos anos anteriores em digressão por Londres ou pelo continente europeu.

O desejo legítimo e comum de viver melhor aproxima Merrick de qualquer pessoa, pelo desejo em si, por ser a aspiração natural de qualquer membro da classe trabalhadora, numa época em que a ideia do *self made man* começa a proliferar entre a classe média mas é praticamente impossível para a classe operária. Graham e Oehlschlaeger não falam em *ascensão social*, mas identificam desejos como visitar uma casa normal, ter alguns objectos de prata, ir ao teatro, passar alguns dias no campo, como sendo aspirações de qualquer pessoa, ao invés de desejos ingénuos e humildes, como repetidamente vincula o discurso de Frederick Treves.

He takes on the role of any ambitious and romantic working-class youth assuming the role of gentleman when destiny draws him into higher circles than those in which he was born. Treves and the rest of us make it easier to make Merrick more or less than he is, Elephant Man or creative genius *manqué*, for to do so is to preserve distance and otherness. What the facts, though not the rethoric, of Treve's reminiscence reveal is that desire to rise in the world shared by most people, from the Prince of Wales (who is not yet a monarch) on down (Graham e Oehlschlaeger, 1992: 58).

A expressão *other people* aparece no texto de Treves como um desejo impossível: “*He often said to me that he wished he could lie down to sleep "like other people"*. (...) *Thus it came about that his death was due to the desire that had dominated his life—the pathetic but hopeless desire to be "like other people."*” (17). Se por um lado o desejo pelas coisas mundanas é descrito como uma vontade de aproximação aos outros, um desejo pela normalidade nunca alcançável, por outro lado este mesmo desejo de *ser como os outros* é comum a todas as pessoas. Chega-se a uma dicotomia em que Merrick não pode ser como toda a gente, sendo esse sentimento comum a toda a gente. “*Wanting to be “like other people” is a universal, if intermittent, desire — as is the opposite impulse to be unique. None of us succeeds in either aim, and in his failure Merrick is like us all*” (Graham e Oehlschlaeger, 1992: 59). O que Treves mostra não compreender é esta proximidade de Merrick com todos os outros, mais um sentimento

que tem em comum com toda a humanidade, erguendo novamente a barreira que o separa das outras pessoas.

3. Treves, o Pai Criador

No limite, a impossibilidade de Merrick ser *como as outras pessoas* explica-se pela concepção que Treves tem do que é uma pessoa: uma combinação de um carácter, um eu interior, com um corpo, uma imagem exterior. Esta concepção adivinha-se já na forma como vê o corpo de Merrick como um obstáculo insuperável — ele não vivia *com* o seu corpo, mas *apesar de* o seu corpo — tentando continuamente ignorá-lo ou torná-lo invisível. No momento final do capítulo torna-se clara a bipolarização.

As a specimen of humanity, Merrick was ignoble and repulsive; but the spirit of Merrick, if it could be seen in the form of the living, would assume the figure of an upstanding and heroic man, smooth browed and clean of limb, and with eyes that flashed undaunted courage.” (17).

De novo, a linguagem aproxima-se à da tragédia grega, não só na utilização do termo *herói*, mas no que se lhe segue e que está no sentido da definição de Aristóteles de tragédia: uma narrativa sobre personagens elevadas e em que o fim inevitável é a sua desgraça ou mesmo a morte.

No conjunto, Merrick resulta num ser humano repulsivo por causa da sua aparência, mas se o seu *espírito* correspondesse diretamente à sua imagem, esta seria a de um homem distinto. No limite, é com esta retórica que Treves justifica a impossibilidade de médico e doente serem iguais: Merrick nunca ultrapassará o erro que é o seu corpo e que é parte essencial na definição de homem. Não é uma incongruência que Treves reconheça e afirme convictamente, ainda assim, que Merrick é bom e corajoso. No entanto, não pode completar este carácter, não pode completar-se enquanto exemplar humano porque lhe falta o corpo. Para Treves está clara a separação do indivíduo em corpo e carácter, o que impede a devolução de Merrick à Humanidade, que o próprio tomou como missão, de se completar na totalidade com sucesso.

Ao longo de “The Elephant Man” a sua linguagem acentua a incompatibilidade destes dois pólos de Merrick, mesmo com incongruências como “*As an infant he must have been repellent, although his deformities did not become gross until he had attained*

his full stature” (8), que supõem que o seu físico grotesco será anterior às deformidades do corpo. A sua ‘terapia’ passou por tentar ignorar a imagem de Merrick, o que revela só por si a imposição de que essa imagem é capaz. Com algumas decisões, como a de retirar todos os espelhos do quarto, Treves parecia querer convencer Merrick de que ele era afinal só carácter, um ser sem corpo, e portanto, qualquer outra coisa que não um homem.

Se Merrick fosse um homem plenamente, Treves não poderia controlá-lo, em última análise exercer o poder da produção de discurso sobre ele (se Merrick sabe ler e escrever, por que não deixou registos ou não é incentivado a fazê-lo?). A questão da produção de discurso — por si só um acto criador, de concepção — está inteiramente ligada à imagem de Treves como pai de Merrick, uma leitura frequente. Não apenas nos aspectos já discutidos anteriormente, mas também no ato de baptizar Merrick, a quem chama John e não Joseph (3)^{24 25}.

“He must remain so [pressexual] in order that Treves can avoid the unthinkable, Merrick as a father, ‘John’ as ‘Joseph’, a role that would force Treves to revise or relinquish his own role as patriarchal creator.”
(Graham e Oehlschlaeger, 1992: 57)

A alteração do nome é interpretada como um vontade de manter alguma da privacidade de Merrick (Howell e Ford, 2001: 128) e mais comumente como o derradeiro ato de controlo de Treves sobre a vida e a história de Merrick. A alteração do nome constituirá, em qualquer dos casos, a conciliação das suas memórias com a ficção. O nome, como dado primordial, é por isso, necessariamente, aquele em que a ficção é mais óbvia e, portanto, aquele que assume, não a factualidade integral das descrições, mas sim a existência de ficção. O nome alterado é consequentemente um importante ponto para entender este capítulo das memórias de Treves como tendo uma vocação fabulística intencional e portanto com uma seleção de linguagem, episódios e esquemas narrativos feita com esse fim.

Mais que colocar-se na posição de pai, sublinhe-se que Treves assume a posição de Deus criador pela sentença de que Merrick não poderá nunca ser “como os outros”, ainda que seja um bom homem. No seu relato, a única decisão que Merrick poderá ter

²⁴ O manuscrito de *The Elephant Man and Other Reminiscences* mostra o nome Joseph rasurado e substituído por John.

²⁵ A omissão (sem a mais pequena referência) da explicação que Merrick construiu para a sua condição física — a sua mãe teria sido atropelada por elefantes durante a gestação — demonstra que a sua produção de discurso tem uma intenção fundadora.

tomado é a derradeira, a de morrer — Treves deixa espaço para tal no final abrupto, inesperado (ao contrário do que seria ideal na tragédia grega) e trágico: “*Some six months after Merrick's return from the country he was found dead in bed.*” (17). Devido ao tamanho e peso da sua cabeça, Merrick não podia dormir deitado sob pena de bloquear a própria traqueia e morrer asfixiado. Dormia sentado, de joelhos fletidos e com a cabeça apoiada nos joelhos.

Se morrer foi uma escolha de Merrick — se foi um suicídio — é também a tomada de posse sobre a sua própria vida e o que fazer dela, para lá do projeto do médico. Treves não coloca essa hipótese, mas olha o episódio como um teste de Merrick à sua própria humanidade: “*I think on this last night he must, with some determination, have made the experiment. (...) Thus it came about that his death was due to the desire that had dominated his life—the pathetic but hopeless desire to be ‘like other people’.*” (17)

A impossibilidade e a consequência de tentar dormir como as outras pessoas actua como metáfora para a forma como Treves faz de Merrick um homem: um projecto e uma impossibilidade. Esta imagem do *freak* no limite do desejo de ser como as outras pessoas (e a pagar essa vontade com a própria vida) serve aquilo que a retórica que Treves vem cimentando ao longo de todo o capítulo. Há de facto um trajecto traçado para se passar do *freak* ao homem, mas nos momentos de maior proximidade com esse objectivo, Treves lembra-se (lembra-nos) constantemente que Merrick não é um Homem, que o será apenas numa fantasia, se se fabricar para ele uma realidade artificial que imite a dos outros homens.

PARTE II: Os Limites dos Corpos Iguais

*“It must be hard to be a model, because
you’d want to be like the photograph of you,
and you can’t ever look that way. And so you
start to copy the photograph.”*

Andy Warhol,
The Philosophy of Andy Warhol
(From A to B and Back Again)

A relação próxima entre *freak shows* e medicina é sugerida pelas memórias de Treves e apontada pelo primeiro capítulo da presente dissertação. A segunda parte deste trabalho dedica-se à aproximação mais exaustiva entre a esfera a medicina e a esfera popular. Ambas as formas de conhecimento criam uma narrativa em torno dos corpos diferentes e é dessa narrativa, dessa construção, que nascem duas ideias estruturantes do pensamento vitoriano, no que diz respeito aos corpos extraordinários: *monstrosities* (termo médico que procura a patologia no corpo) e *freak*.

Tanto para a definição de *freak* como de *monstrosity* é essencial compreender que a noção de normal nasce no século XIX associada a ciências como a estatística e ao desejo de desenvolvimento da indústria. A análise da construção e vinculação do normal feita por Lennard J. Davis é essencial para compreender como a noção de homem médio, actual no século XXI, assimila um código binário: corpo normativo/corpo disruptivo. Entre estes dois corpos a relação humana estabelece-se, no seu estágio mais básico, através da observação. A análise de Garland-Thomson é fulcral para compreender a complexidade deste fenómeno. Está em causa o exercício de poder e a construção do outro, mas também o desejo de compreensão, de integração na realidade.

Sem perder de vista o caso de Merrick, os conceitos de normal e de observação estão no centro da complexificação do fenómeno dos *freak shows* vitorianos. No presente capítulo demonstra-se o poder destes espectáculos provocarem nos seus espectadores um questionamento sobre o próprio corpo (e portanto sobre a legitimidade da ideia de normal); esse questionamento resulta na reiteração da ideologia do normal. No entanto, o processo de interrogação permite a identificação do espectador com o *freak*, num processo complexo a que Rebecca Stern chama *affiliation* (2008: 204). Estes

corpos expressam simultaneamente a vontade de afirmação de diferença individual face ao grupo que constitui o normal e garantem, por oposição, a integração nesse normal.

Sendo o ponto de partida desta dissertação o mito do Homem Elefante, é essencial olhar para o contexto londrino e compreender como, nesta cidade, o confronto do corpo consigo mesmo — com os seus limites e o seu devir — não é exclusivo dos *freak shows*.

Em Londres, no final do século XIX, existem pelo menos dois lugares em que o corpo humano está fortemente exposto e em que se confronta totalmente consigo mesmo: os *freak shows* e o hospital. Os dois universos parecem irremediavelmente distantes e inconciliáveis. É esse o discurso de Treves que rejeita, como visto no capítulo anterior, todo o cenário do *freak show*, em especial quando diaboliza a figura do *manager*, infantiliza a de Merrick e pinta um quadro de exploração. Mas é esse também o discurso de toda a comunidade médica e científica que tenta, na época vitoriana, legitimar-se e distanciar-se de mitologias e superstições perante a opinião pública e particularmente perante a classe burguesa, através das escolas, das diversas *societies* e dos museus científicos. O saber científico é cada vez mais entendido como o único capaz de explicar todos os fenómenos da vida (Stammberger, 2012: 131).

Torna-se clara a rejeição das superstições populares quando Treves omite, nas suas memórias, a justificação conhecida por todos para as deformações de Merrick e que constituía a narrativa do Homem Elefante, a sua identidade popular e que, mais tarde veio a constituir o seu mito — um perfil sempre no campo da recordação e nunca da voz activa do próprio. Segundo Garland-Thomson, a construção de um *freak* e da sua identidade popular fazia-se com recurso a quatro suportes: a apresentação oral e enfática feita normalmente pelo *manager*, e que introduzia o *performer*; o momento em que o *freak* está perante o público²⁶; o *merchandise* visual, ou seja, fotografias ou ilustrações que difundiam a imagem; e a distribuição de um panfleto com um texto muitas vezes publicitado como autobiográfico ou contando histórias de vida reais (largamente ficcionadas). Leslie Fielder afirma que estes panfletos eram escritos normalmente pelos *managers* (ou com eles) para potenciar o seu valor comercial (Davies, 2015: 14-15).

²⁶ Rosemarie Garland-Thompson chama a este momento *staring*. A utilização deste termo não é despidianda uma vez que na sua obra *Staring: How We Look* (2009) argumenta a importância do confronto visual prolongado, a que se fará referência *infra*.

No caso de Merrick, o panfleto distribuído pelos espectadores do seu *freak show* tinha como título *Autobiografia*. Michael Howell e Peter Ford vão ao encontro das afirmações de Fielder sugerindo que este texto não foi escrito por Merrick — sendo que a base de toda a narrativa que sustentava o *freak show* tinha, antes de mais, objectivos comerciais.

The deformity which I am now exhibiting was caused by my mother being frightened by an Elephant; my mother was going along the street when a procession of Animals were passing by, there was a terrible crush of people to see them, and unfortunately she was pushed under the Elephant's feet, which frightened her very much; this occurring during a time of pregnancy was the cause of my deformity. (citado em Howell e Ford: 2001, Apêndice III)

Treves ignora em todo o momento a explicação que se tornou importante (inclusivamente nas narrativas sobre Merrick produzidas no século XX) e assim se distancia de mitos. Neste texto de intuito comercial aponta-se a razão das deformações para a mãe e a gestação, o que era habitual no século XIX (Durbach, 2010: 43). No conjunto, esta explicação e o *manager* à entrada do espectáculo anunciando que as grávidas não deveriam assistir sob pena de gerarem outra aberração, seria já o início de uma narrativa de mistério, horror e curiosidade. É assim sustentada a narrativa da gestação feminina que Treves rejeita, e com ela um conjunto de mitos associados à gravidez que lhe é anterior. Em vez disso, nas suas memórias, coloca dúvidas nas palavras de Merrick. “*Once, when referring to his own appearance, he said: ‘It is very strange, for, you see, mother was so beautiful’*” (8).

Com efeito, a dúvida de Merrick nas memórias de Treves é precisamente o contrário do mito na *Autobiografia*: por um lado rejeita a crença nos habituais mitos ligados à gestação, e por outro implica a noção da hereditariedade — uma noção ligada a alguns avanços científicos do século como os estudos de Gregor Mendel ou, inevitavelmente, a teoria da evolução das espécies de Darwin que molda todo o pensamento científico da segunda metade do século. Pode argumentar-se que a ideia de hereditariedade dos traços físicos nos homens é intuitiva, mas de facto o embrião da genética encontra-se no século XIX e é também no período vitoriano que a ideia de que é da natureza humana caminhar para o aperfeiçoamento ganha contornos científicos. Treves escolhe omitir uma premissa fundamental na história popularizada em torno de Merrick e substituí-la por uma questão que, não só é do seu tempo, como aproxima o texto do campo da ciência.

Há um esforço da parte do autor para que a esfera científica e a do senso comum estejam claramente separadas. No entanto, o simples facto de se insistir na designação *Homem Elefante* (tanto nas memórias como nos relatórios e também nas palestras dadas por Treves) constitui uma referência sistemática à personagem de Merrick como *freak* e à narrativa construída para a sua apresentação no *freak show*. Adicione-se o facto de os primeiros diagnósticos feitos a Merrick (rapidamente rejeitados) apontarem para elefantíase, que nada tinha a ver com as suas deformações reais para além da sugestão do nome.

A esfera popular e a esfera da medicina estão, portanto, mais interligadas do que a comunidade médica e Treves vinculam. As proximidades não estão apenas em artefactos curiosos, como as *cartes de visite* com a fotografia de Merrick que circulavam do hospital para o exterior, oferecidas pelo capelão do London Hospital ou por médicos, e previsivelmente por Merrick àqueles que o visitavam (Durbach, 2010: 41)²⁷.

Em primeiro lugar, tanto no hospital como nas lojas onde se apresentavam *freak shows*, os corpos rompem com a norma. Embora o hospital seja o lugar da sua correcção, não se pode negar que surge como espaço para a observação e para o olhar curioso sobre corpos alterados. Tome-se o exemplo não só de Joseph Merrick, que tinha no hospital a sua casa, ainda que não precisasse de tratamento, e que foi apresentado a médicos e à elite dentro do hospital para ser *visto*; mas também o exemplo mais básico, o da sala de espera onde se acumulavam pessoas com as mais diversas doenças e alterações no corpo. Não se pode ignorar o potencial de montra de corpos deformados da sala de espera do século XIX, como revela, a título de exemplo, o capítulo de Treves “The Old Receiving Room”, uma descrição muito visual dos problemas que apareciam no London Hospital:

In Certain days of stress, as on Saturday nights, when the air is heavy with alcohol, or on the occasion of a "big" dock accident, the waiting-room is crowded with excited folk, with patients waiting their turn to

²⁷ Este facto é abordado por Nadja Durbach para argumentar a exploração da imagem e do potencial social de Merrick que Treves e o London Hospital levaram a cabo — mais um ponto em que as fronteiras entre medicina e cultura popular se esbatem. Como referido, o *merchandise* visual era prática comum quando exercida pelos *freaks* e pelos seus *managers*. Era uma forma de potenciar o carácter comercial do *freak show*: com estes pequenos cartões facilmente produzidos em massa se ganhava algum dinheiro e se perpetuava a história daquele *freak*, contribuindo para a sua ascensão a “celebridade” e simulando a presença da pessoa na imagem (Wright, 2013: 93). A propósito, Durbach nota como a fotografia tirada a Merrick não só o apresenta no seu melhor fôto (o que Treves escreve ser impossível devido às grandes deformações do seu corpo, recorde-se), como o coloca com a face mais deformada enfrentando a câmara a três-quartos — uma potenciação de Merrick enquanto *freak* que se teria diminuído se a face esquerda estivesse voltada para a câmara.

be dressed, with policemen, busybodies, reporters and friends of the injured. (19) (...) It may be a man ridden over in the street, with the red bone-ends of his broken legs sticking through his trousers. It may be a machine accident, where strips of cotton shirt have become tangled up with torn flesh and a trail of black grease. It may be a man picked up in a lane with his throat cut, or a woman, dripping foul mud, who has been dragged out of a river. Sometimes the occupant of the sofa is a snoring lump of humanity so drunk as to be nearly dead, or it may be a panting woman who has taken poison and regretted it. (20)

A presença na sala de espera e recepção, juntamente com os doentes, de familiares e amigos dos doentes, polícias, mas também jornalistas e curiosos (*busybodies*, para utilizar o termo original), inspira um ambiente de voyeurismo e de curiosidade típicos da *victorian sensation*. Se estes corpos mutilados — por outras palavras, desviados da imagem do corpo saudável — se reúnem neste espaço com corpos saudáveis, isto é, *normais*, não se poderá ignorar o hospital como espaço de confrontação com o corpo humano. Tal como nas lojas e feiras onde se paga um bilhete para ver um *freak*, analisam-se os limites das degenerações de que a espécie humana é capaz. No confronto do corpo normativo com o corpo disruptivo (como se argumentará neste capítulo) são importantes a dimensão científica, que assenta sobretudo na biologia do corpo, numa perspectiva darwiniana, bem como a dimensão discursiva, ligada ao entretenimento. Note-se, para já, a importância dada nas descrições visuais de Treves à história em torno daqueles que chegam ao sofá da sala de espera e como essa história seria enfatizada pelos jornalistas vitorianos.

O desvio do normal é o que une os corpos dos *freaks* e os corpos mutilados da sala de espera de um hospital.

1. O Normal: Uma Ideologia e Um Desejo

A designação a dar a estes corpos no seu estudo académico não está uniformizada e em muitos artigos não é alvo de discussão, parecendo não causar problemas. As designações são várias e de significado aparentemente semelhante, mas será importante determo-nos um pouco sobre elas, já que cada designação implicará necessariamente premissas ligeiramente diferentes.

O estudo dos *freak shows* integra-se habitualmente nos Estudos da Deficiência (*disability studies*²⁸). Este facto levanta por si só algumas questões: entre aqueles que se apresentavam como *freaks* em *freak shows*, contavam-se indivíduos vindos das colónias britânicas, como demonstra o famoso exemplo da Hottentot Venus, nome dado a Saartjie ou Sarah Baartman, trazida do povo Khoikhoi, do sul do continente africano e exibida como *freak* por causa da sua esteatopigia (hipertrofia das nádegas) e a da macroninfia (hipertrofia dos pequenos lábios da vulva — características comuns entre as mulheres do povo Khoisan²⁹). Um caso semelhante é o de Júlia Pastrana, nascida no México com duas doenças congénitas, uma que lhe cobria a cara e o corpo de pelos, a outra que lhe alargava as gengivas. Foi exibida como *freak* nos Estados Unidos da América como *A mulher mais feia do mundo*, *A Mulher Macaco* e *A Mulher Urso*. Acrescentem-se a casos como estes (que não são únicos) a exibição mais comum de indivíduos com nanismo, gigantismo ou acromegalia. Se se entender por deficiência (*disability*) a inaptidão para desempenhar uma função, estes casos — a maioria daqueles que constituem o universo dos *freak shows* — não se enquadram nesta definição. Mesmo no caso específico de Merrick é discutível se a sua condição se pode enquadrar na ideia de deficiência. Fica assim clara uma primeira tensão entre a área de estudos e o objecto em si, o que exige portanto fronteiras fluidas no tratamento do tema.

Rosemarie Garland-Thomson define o conceito de deficiência como sendo exterior ao corpo. Não é uma característica que emana da fisicalidade naturalmente, mas que é construída por aqueles que se identificam com os corpos normais — *normates* — não sendo o corpo hábil ou inábil um traço biológico intrínseco. Os Estudos da Deficiência questionam permanentemente uma patologização excessiva dos corpos extraordinários e o modelo social que atribui a definição de deficiência àquilo que determinada cultura considera como desvio físico ou cognitivo (Davies, 2015: 17). As expectativas sociais em relação aos corpos humanos implicam, por exemplo, uma mobilidade que permita subir escadas — um entrave às cadeiras de rodas —, a capacidade de leitura de escrita impressa — e não da leitura de braile —, a comunicação através de um sistema linguístico que não a linguagem gestual:

²⁸ Em Portugal é utilizada a designação Estudos da Deficiência em colóquios e artigos da área, nomeadamente, pela *Revista Crítica de Ciências Sociais*, publicada pelos Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

²⁹ A título complementar, note-se que este caso suscitou a atenção dos Estudos Neovitorianos (Heilmann e Llewellyn, 2010, 114-116), para além de ter inspirado o filme *Vénus Noire* (2010) e, entre outros, o romance de Barbara Chase-Riboud, *Hottentot Venus: A Novel* (2004).

(...) the meanings attributed to *extraordinary bodies*³⁰ reside not in inherent physical flaws, but in social relationships in which one group is legitimated by possessing valued physical characteristics and maintains its ascendancy and its self-identity by systematically imposing the role of cultural or corporeal inferiority on others. (Garland-Thomson, 1997: 7).

Apesar de o foco do seu estudo ser, em especial nesta obra, a deficiência, o seu conceito de corpos extraordinários tal como o formula poderia facilmente aplicar-se por exemplo ao corpo feminino, como se deduz claramente quando se leva a definição de *normate* ao limite:

Erving Goffman, (...) observes the logical conclusion of this phenomenon by noting wryly that there is "only one complete unblushing male in America: a young, married, white, urban, northern, heterosexual, Protestant father of college education, fully employed, of good complexion, weight and height, and a recent record in sports." Interestingly, Goffman takes for granted that femaleness has no part in his sketch of a normative human being. (ibid.: 8)

A primazia deste *normate*, que ironicamente não constitui se não uma minoria da população, e a capacidade de identificação do Outro nos indivíduos com deficiência — tal como nas mulheres, nos homossexuais, etc. — leva Garland-Thomson a defender a representação da deficiência da mesma forma que é feita com o género, a sexualidade, a etnicidade ou a classe social, criando um discurso próprio. Uma validação social e académica que significa a passagem “*from a form of pathology to a form of ethnicity*” (1997: 6).

O binómio que se cria neste discurso — corpo extraordinário vs. *normate* — acaba por designar de forma geral a relação do sujeito com o Outro, sendo essa mesma a sua intenção por forma a colocar a deficiência a par do género, sexualidade, etnicidade ou classe social. Neste discurso é importante a ideia de que, socialmente, não existe nenhuma distinção clara entre deficiências funcionais e traços raciais considerados atípicos pelos padrões dominantes caucasianos (ibid: 14). Muitos indivíduos tornavam-se *freaks* no contexto de exposições etnográficas que exibiam a etnicidade, como fica evidente no caso de Sarah Baartman. A equivalência, no contexto vitoriano, daquilo a que o século XXI chama deficiência³¹ a traços físicos invulgares para o *normate* facilita

³⁰ Itálicos meus — passará a traduzir-se por *corpos extraordinários*.

³¹ Nadja Durbach chama a atenção para o facto de o conceito de deficiência ser posterior à grande vaga de *freak shows* no Reino Unido, entre 1847 e 1914. O conceito só ganhou importância com a Primeira Guerra Mundial e com a necessidade de reavaliar os direitos de cidadania dos militares fisicamente

a abordagem dos *freak shows* no âmbito dos Estudos da Deficiência, estando a autonomizar-se a disciplina dos *Freakery Studies*.

A designação *corpos extraordinários* tem, na teorização de Garland-Thomson, uma relação com a ideia de alteridade e com a importante presença e definição de espaço por parte do *normate*. É utilizada frequentemente, a par de *odd bodies*, *unusual bodies* ou *abnormal bodies* por oposição a *normal bodies*, o que poderá ser problemático já que a definição de normal é também ela construída e instável, como veremos adiante. *Monstrous body* é a designação dada pela medicina do século XIX — como se desenvolve no final deste capítulo — que estudou largamente estes corpos no âmbito da teratologia. Esta designação apresenta-se, assim, como um conceito histórico datado, vindo da medicina, e pouco utilizado no meio académico.

Sendo estes termos usados, em larga medida, como equivalentes entre si, deve ainda ter-se em consideração o termo *disruptive body*³², que faz referência directa ao papel destes corpos na cultura e ideologia vitorianas:

The freak was monstrous precisely because of the instability of its body: the freak could be both male and female, white and black, adult and child, and/or human and animal at the same time. Indeed, this ability to inhabit two categories at once, and thus to challenge the distinction between them, was the hallmark of the nineteenth and early twentieth-century freak show performer (...). And it was precisely this corporeal and cultural volatility—this refusal to uphold the natural order, that in turn sanctioned the social order—that made the freak so socially and politically *disruptive*³³ and thus so frightening. (Durbach, 2010: 3).

O contacto com os corpos híbridos coloca à partida dificuldades nas categorizações por parte do seu espectador vitoriano — que linguagem usar para o descrever? É um animal ou um homem? Feminino ou masculino? Garland Thomson identifica oposições fundamentais sob as quais a sociedade vitoriana vive e através das quais se organiza e cuja destabilização põe em causa o sistema de organização social, portanto. São elas o humano/animal, o civilizado/primitivo, o normal/patológico, o masculino/feminino e o eu/outro (Stern, 2008: 229). Não acontece com todos os *freaks*, mas Joseph Merrick enquanto Homem Elefante desafia todas estas categorias, na leitura das memórias de Frederick Treves, como analisado no capítulo anterior da presente

atingidos pela guerra. Durbach alerta, por estas razões, para o uso da ideia de deficiência no contexto dos *freak shows* vitorianos (2010: 16-17).

³² Passará a traduzir-se por *corpo disruptivo*.

³³ Itálico meu.

dissertação³⁴. O confronto com estes corpos significa um momento de disrupção na vida quotidiana, o confronto com as normas e o seu questionamento. Recorde-se como Treves verbaliza a confusão que se opera em si no primeiro contacto com o Homem Elefante: “*at no time had I met with such a degraded and perverted version of a human being*” (2). O uso do termo *perverted* sugere uma inversão das regras, neste caso, do ser humano. Ainda assim, Treves inclui-o com essa mesma expressão na categoria de ser humano.

Por seu turno, Lillian Craton nota como o contacto com Julia Pastrana marcou Charles Darwin a ponto de o cientista lhe fazer referência em *The Variation of Animals and Plants under Domestication* e acrescenta: “*the experience of viewing her unusual body constituted more than a cheap thrill for Victorian spectators. Pastrana and her physical difference clearly meant something to many who saw her, although there is no single understanding of what that something was*” (Craton, 2009: 3). É claro que estes corpos causavam um questionamento também ao círculo da ciência do século XIX. O facto de Darwin mencionar Julia Pastrana — lembre-se que era conhecida como Mulher Macaco — convoca necessariamente a questão do primitivo/civilizado, sempre presente nos *freak shows* (tal como as oposições anteriormente referidas). Existe a obrigação de reconhecer humanidade num corpo que não é igual e confunde o corpo definido pela ciência e pela sociedade como corpo humano saudável. “*This fact — that it was still human — was the most repellent attribute of the creature*” (1). O desafio simultaneamente atractivo e repulsivo está em compreender porque é que um corpo tão diferente se parece, apesar disso, tanto com um corpo normal (Garland-Thomson, 2009: 20).

O corpo normativo encontra em si a definição basilar de corpo humano e com este contacto todo o conhecimento adquirido sobre si próprio e sobre a espécie humana tem de ser posto em causa e reformulado. Além disso, o confronto com um corpo deficiente ou alterado coloca em evidência a fragilidade do corpo normativo, situação a que Bryan S. Turner chama *ontological contingency* — a vulnerabilidade do corpo humano à aleatoriedade do futuro (citado em Garland-Thomson, 2009: 19).

³⁴ Recorde-se que mesmo a categoria masculino/feminino é desafiada pela interpretação de Treves que começa por comparar um dos braços de Merrick ao de uma jovem e termina descrevendo-o como *angel in the house*.

Será importante frisar que a acessibilidade da classe operária aos *freak shows* democratizou este questionamento, que deixou assim de ser um assunto puramente acadêmico e passou a ser partilhado largamente pela classe burguesa e operária. O *freak show* não é um lugar científico, mas coloca os mesmos problemas de categorização com que a ciência se depara ao tentar encontrar o padrão e através dele definir as fronteiras do normal. Cruzam-se neste espaço a curiosidade científica com o entretenimento de que eram feitos todos os *freak shows*:

Freak shows attracted audiences by inviting the public to engage in epistemological speculation. (...) Audiences paid for the opportunity to take a look and decide for themselves. Significantly, this interrogatory practice made freak shows volatile interpretive spaces that repeatedly called the boundary between the imaginary and the real into question, and by extension challenged the authority of discourses like medical science to name and explain the significance of the human body, as well as that of mainstream culture to determine all notions of normalcy. (Tromp e Valerius, 2008: 8)

Estando estas fronteiras já inscritas nos códigos vitorianos — pelas cinco oposições que constituem normas — o confronto do *corpo normativo* (aquele que define a norma) com o corpo disruptivo faz com que o primeiro se sinta atacado na segurança dos seus pilares — afinal a humanidade pode cruzar-se com a bestialidade no mesmo corpo, não estando uma a salvo da outra; por exemplo, será a mulher barbuda mulher e homem? Há uma aparente superioridade na capacidade de o corpo disruptivo colocar em causa o corpo normativo. No entanto, a catalogação do corpo disruptivo como *freak* garante a reafirmação do corpo normativo — o normal.

By mapping its concerns onto the unusual body, a society strengthens its sense of control. The unusual body is defined by the ideology of its historical moment, but also serves as a tool in the definition of that ideology by facilitating discussion and negotiation of key ideological terms (Craton, 2009: 5).

Craton afirma desta maneira o corpo disruptivo como uma peça que colabora na construção da cultura normativa. Não é apenas um produto desta cultura, mas simultaneamente produtor de normas. Isto acontece pela simples presença deste corpo perante o corpo normativo e pela relação visual.

O facto de a sociedade vitoriana possuir um espaço cultural e mesmo profissional destinado aos corpos disruptivos evidencia a forte padronização e regulação do corpo normativo. Os corpos disruptivos não se misturam com os restantes no quotidiano, mas antes têm o espaço a que pertencem — nas feiras e lojas onde se

exibem — onde operam uma relação próxima com o corpo normativo — em alguns casos conversam e há aproximação física — mas sobretudo de curiosidade.

Rebecca Stern defende que esta relação é mais complexa que a exploração nestes termos por parte do corpo normativo face ao disruptivo. Na análise do caso de Julia Pastrana, Stern conclui que os corpos normativos procuram identificar-se com o disruptivo num processo a que chama *affiliation*:

Affiliation is an effort toward alliance, collaboration, and understanding; it recognizes difference but neither fetishizes nor seeks to erase it. It does not escape the problems of projection: especially when one engages with a figure long deceased, a truly reciprocal relationship is impossible. Therefore, affiliation maintains the troublesome risk of co-optation, but it also recognizes its desires and its stakes. (2008: 204).

Este fenómeno será facilmente identificável no caso de Merrick, que foi tão visitado pelas elites britânicas, e mesmo na descrição inicial de Treves se pode identificar tanto a repulsa como a atracção. A relação entre os corpos normativos e os *freaks* é portanto complexa e com fronteiras instáveis.

A relação complexa que se situa entre o desejo, o domínio e a curiosidade está relacionada com o conceito de *staring*³⁵ — “*an intense visual Exchange that makes meaning*” (Garland-Thomson, 2009: 9). É fulcral deixar clara a diferença entre este conceito e o conceito de *gaze* — o olhar opressivo que subordina aquele que é olhado ao que olha. No caso específico dos *freak shows* vitorianos será redutor identificar a relação entre o corpo normativo e o corpo disruptivo apenas com a ideia de *gaze*. No entanto, não se poderá negá-lo completamente³⁶.

A observação caracteriza-se pela surpresa e vontade de conhecer algo inesperado, extraordinário e desconhecido (o que em si, pode argumentar-se, é já uma forma de domínio). No entanto, de acordo com Garland-Thomson, a observação tem a capacidade de fazer aquele que observa reanalisar aquilo que sabe: “*Staring offers occasion to rethink the status quo. Who we are can shift into focus by staring at who we think we are not*” (2009: 6). É este tipo de olhar que conduz ao conhecimento, sendo

³⁵ Passará a traduzir-se por observação.

³⁶ Uma das características deste olhar — *gaze* — é o poder masculinizar aquele que olha e feminizar aquele que é olhado, já que este é o princípio do *male gaze* (Garland-Thomson, 2009: 41). Como analisado no capítulo anterior, é precisamente o que acontece na relação entre Treves e Merrick. Não só Merrick é feminizado porque é dominado naquilo que faz na sua vida por Treves, como o médico o associa explicitamente a figuras femininas.

este o seu melhor produto. O olhar intenso e continuado normaliza aquele que é observado (e por isso disruptivo) perante aquele que olha e que tenta assim alargar o seu conhecimento do mundo:

A dopamine rush inevitably ebbs as novelty diminishes. Novelty is fragile and staring volatile because the longer we look, the more accustomed a once surprising sight becomes. (...) The surprise that motivates staring produces, in other words, an expedition in search of information. Drawn by the inexplicable, we try to integrate new information into what we already know to reduce the uncertainty about the world. (Garland-Thomson, 2009: 18-19)

Esta noção de observação, de que são exemplo os *freak shows* vitorianos, mostra como a relação entre observador e observado não é linear. É pelo contrário volátil, sendo particular em cada caso. A sua complexidade e a sua capacidade de produzir significado afasta assim os *freak shows* de uma ideia de domínio e mera exploração da diferença por parte do público — ideia muito disseminada pelas reinterpretações contemporâneas dos *freak shows* vitorianos.

A relação construtora de significado e produtora de conhecimento está presente nas memórias de Treves, sendo que todo o capítulo inicial do seu livro de memórias pode ser encarado como este movimento de observação. A convivência dos dois é prolongada e diária e equivale à normalização, pela força do olhar continuado, daquilo que era estranho e surpreendente.

O processo de observação, como meio de compreender o que é estranho e como forma de criação de conhecimento, é bem visível nas palavras do médico: “*I at once began to make myself acquainted with him and to endeavour to understand his mentality*” (7). Se por um lado esta compreensão de Merrick pode significar a sua dominação — explicá-lo e por essa via normalizá-lo — por outro, nesta frase, fica claro que se trata de um movimento, de um esforço a ser feito pelo médico. Pode afirmar-se que é ele que tem de colocar em causa o que sabe para que Merrick lhe ensine alguma coisa. Mas a frase é explícita: Treves é o sujeito — é ele que toma a decisão da aproximação e que tenta perceber. Nas memórias de Treves, como em geral na sociedade vitoriana, a relação com o corpo disruptivo é complexa e é difícil definir claramente as fronteiras entre o domínio e a curiosidade, o conhecimento ou o desejo.

A frase de Treves é sintomática da posição relativa destes dois corpos — o normativo e o disruptivo — em qualquer *freak show*. O corpo disruptivo é que provoca a interrupção da normalidade, mas é o normativo que olha — e leia-se olhar como uma

acção — e decide que valor atribuir ao corpo disruptivo. Por mais complexa que seja a decisão, ao longo dos séculos XIX e XX, o resultado é sempre o da manutenção do corpo normativo como padrão basilar do que é o corpo humano. Considere-se o seguinte comentário:

Normalcy, rather than being a degree zero of existence, is more accurately a location of bio-power, as Foucault would use the term. The ‘normal’ person (clinging to that title) has a network of traditional albeist assumptions and social supports that empowers the gaze and interaction. (Davis, 1995: 128)

Constituir-se como corpo padrão coloca esse corpo automaticamente na posição de domínio. Rosemarie Garland-Thomson sintetiza deste modo a força do normal — *normalcy* —, o instrumento ideológico que considera ser um dos mais poderosos no século XX e que tem a sua origem no século XIX: “*normal both describes and prescribes*” (2009: 30).

O conceito de normal é formulado de forma a parecer intuitivo e natural (biológico, neste caso específico do corpo humano) — como se tivesse sempre existido. “*But the ideia of a norm is less a condition than it is a feature of a certain kind of society.*” (Davis, 1995: 24). A tardia introdução de palavras como normal ou normalidade, com o significado atual, no vocabulário europeu é sintomática de como o conceito de normalidade não é natural, mas sim socialmente construído. Lennard J. Davis mostra como a ideia de *normal* entra na consciência britânica por via da língua inglesa apenas nos anos 40 a 60 do século XIX:

The word ‘normal’ as ‘constituting, conforming to, not deviating or differing from, the common type or standard, regular, usual’ only enters the English language around 1840. (Previously, the word had meant ‘perpendicular’; the carpenter’s square, called a ‘norm’, provided the root meaning.) Likewise, the word ‘norm’ in the modern sense, has only been in use since 1855, and ‘normality’ and ‘normalcy’ appeared in the 1849 and 1857 respectively. (1995: 24)

Esta noção de normal está intimamente ligada à frequência com que determinado fenómeno acontece. A associação do que é normal ao que é comum está necessariamente ligada ao desenvolvimento da estatística e ao aumento da sua importância para a governação dos Estados. É no início do século XIX que esta matemática aplicada à política começa a ser usada pelo governo francês na área da saúde pública, e no Reino Unido as primeiras sociedades estatísticas constituem-se entre os anos 30 e 40 do mesmo século (Davis, 1995: 29).

A responsabilidade do desenvolvimento da estatística na estruturação de conceitos sociais não se destaca só na sua aplicação à política, à saúde e ao trabalho, mas também no contributo do estatístico francês Adolphe Quetelet e na sua ideia de *homme moyen*, ou homem médio — a soma do *físico médio* de um homem e da *moral média* de um homem³⁷. A ideia de homem médio “*is part of a notion of progress, of industrialization, and of ideological consolidation of the power of the bourgeoisie*” (Davis, 1995: 49). Por um lado, a classe burguesa consolida a sua afirmação com a ideia de uma classe média, por oposição à sociedade de classes com grandes clivagens entre a aristocracia e o povo. Por outro lado, tanto Quetelet como Marx ou mesmo Darwin produzem obra que celebra este corpo que representa a maior fatia de uma dada sociedade. Quetelet afirma que os desvios deste corpo normal foram sempre considerados como inestéticos pelos artistas e como indicadores de defeitos morais e, lembrando as teorias de Darwin, escreve que o aperfeiçoamento da espécie humana dá-se pelo desaparecimento progressivo dos defeitos e monstruosidades deste corpo, ou seja, o aperfeiçoamento do corpo humano faz-se mantendo-se dentro dos padrões do homem médio, já que as monstruosidades são, estatisticamente, desvios. Marx cita Quetelet na sua teoria do trabalho, criando a ideia de trabalhador médio e de que na soma de todos os trabalhadores se forma um colectivo uno, que mediará os dois extremos na distribuição de riqueza — os muito ricos e os muito pobres (Davis, 1995: 27-31). Nas obras dos três pensadores é possível identificar a correspondência directa entre o fenómeno que se repete mais vezes e o conceito de normal, além da criação da ideia de extremos, erros ou desvios — são os fenómenos que se repetem menos vezes, situam-se nas margens do normal, delimitando-o.

A ideia de que o corpo mais frequente é o preferível traduz o oposto da ideologia pré-industrial. No século XVII, o corpo ideal era precisamente o corpo que não existia — o corpo divino. Por definição, o corpo ideal não poderia ser encontrado neste mundo, não era possível encontrá-lo entre os seres humanos — assim se explica a utilização de vários modelos para a composição artística de um único corpo, escolhendo-se de cada modelo uma parte do corpo próxima da perfeição. A correspondência entre a ideia de

³⁷ Note-se que Quetelet formula a expressão *homem médio* e não *ser humano médio*, considerando assim o homem como padrão de uma sociedade. Sendo as características do homem médio uma questão de frequência, seria interessante confirmar se o sexo masculino estava de facto sempre representado em maior número do que o feminino.

ideal e frequente seria vista como paradoxal, já que o corpo mais usual era visto como grotesco — o oposto do corpo ideal (Davis, 1995: 25).

A par do aumento da importância da estatística, a proliferação da indústria é responsável pela definição do que é um corpo normal, ou seja, pela identificação deste corpo com o corpo produtivo, aquele que favorece a produção. Assim se reduz o espectro daquilo que pode ser considerado um corpo saudável — aquilo que não implica uma perda de produtividade (*ibidem*: 130).

Neste contexto, as ideias da eugenia ganham força, como fica implícito no discurso de Quetelet. Uma das ideias basilares da estatística é, aliás, a convicção de que uma população pode ser *normalizada*, uma tarefa para os estudos da eugenia — algo paradoxal, tendo em conta que os princípios matemáticos da estatística implicam sempre a existência de desvios em todas as normas. Neste sentido, a eugenia pode ler-se como uma interpretação política, centrada na biologia, da teoria de Darwin: as irregularidades no corpo humano — os corpos disruptivos — são vistos como defeitos na evolução que podem ser erradicados pela seleção natural.

A teoria de Darwin legitima o olhar sobre os *freaks* como estágios primários da humanidade ou regressões na evolução — uma relação presente na obra de Treves, quando escreve que Merrick parecia um ser primitivo que poderia ter vivido em cavernas, mas também quando refere que Merrick é “*hideous as an Indian idol*” (10). A relação desta expressão com o primitivismo é dada pela ideia colonial de que o colonizado é necessariamente menos evoluído, mais primitivo, desprovido de cultura e que precisa por isso de ser ensinado e introduzido na civilização — embora esta visão, no caso colonial britânico, se aplique melhor às colónias africanas do que à Índia³⁸. Ainda assim, não será exagero dizer que a relação de Treves com Merrick remete para o *white man's burden* e todo o paternalismo que lhe é inerente.

Segundo Rosemarie Garland-Thomson, os *freak shows* são sintomáticos do paradoxo que a sociedade vitoriana vive, ou seja, a vontade de ser igual e simultaneamente distinto:

Although the anarchic body of the domesticated freak reassured audiences of their commonality, at the same time the extraordinary body symbolized a potential for individual freedom denied by cultural

³⁸ O fenómeno dos *freak shows* está intimamente ligado a esta ideia do outro e ao colonialismo, como mostra o exemplo de Sarah Baartman. A exibição no Reino Unido e nos Estados Unidos de indivíduos das terras colonizadas, assinalando as suas diferenças físicas e culturais, era frequente.

pressures toward standardization. (1997: 68)

Os *freak shows* são tanto uma válvula de escape para a necessidade e a busca da normalidade como a prova humana de que a diferença é possível. O homem médio não é a única realidade. Como se integra esta realidade, em alguns casos tão radicalmente desviada *do normal*, na sociedade?

Em primeiro lugar, tornando esta realidade a fronteira da normalidade, pode dizer-se que os corpos disruptivos garantem aos normativos que estes últimos estão dentro do desejado homem médio, o que faz com que esta ideologia se cimente e progrida (Stammberger, 2012: 132). Qualquer que seja a sua variação enquanto trabalhador médio ou homem médio, está assegurado, perante um *freak*, que não é tão radical a ponto de o fazer sair do normal.

A reafirmação do corpo normativo, como analisado, resultava de um questionamento na presença do *freak*. O encerramento dos *freak shows* acaba por evidenciar a limitação deste questionamento do corpo normal. Sem os *freak shows* a ideologia do homem médio continua, mas o seu questionamento fica abalado e perde-se uma aproximação a estes corpos, numa progressiva normalização pela sua observação, como argumentado³⁹. O encerramento policial e judicial destes espectáculos tornará assim, pode argumentar-se, estes corpos disruptivos em corpos cada vez mais estranhos ao corpo normativo. O seu conhecimento — que significa o alargamento das perspectivas sobre a natureza humana e o alargamento daquilo que pode ser um corpo humano — não desaparece por completo, mas é acessível apenas à elite médica e científica ou à burguesia e aristocracia com dinheiro para aceder às sociedades científicas, como o caso de Merrick ilustra.

No caso do espectáculo de Merrick, Treves escreve: “*The official mind there, as elsewhere, very properly decreed that the public exposure of Merrick and his deformities transgressed the limits of decency. The show must close.*”(5) O espectáculo foi encerrado pela polícia, mas o uso do termo *the official mind* remete para “*that collective Victorian entity that ruled on what would do or what would not*” (Graham e Oehlschlaeger, 1992: 45), o que aponta para a imoralidade do espectáculo. É clara a

³⁹ No Reino Unido, a popularidade dos *freak shows* diminuiu no final do século XIX e nos anos 1930, por toda a Europa, estes espectáculos eram permitidos apenas mediante um atestado médico que declarasse a saúde mental e física dos *performers*. Este atestado era consecutivamente negado por causa do programa eugénico do regime Nazi e os indivíduos com corpos fora do normal eram conduzidos para campos de concentração (Kérchy e Zittlau, 2012: 10). Trata-se de uma censura radical aos corpos que se desviavam do corpo normativo.

imoralidade com que é vista a exibição do corpo de Merrick num espectáculo ou num contexto artístico, o que corresponde a uma “*new sensitivity*” da opinião pública que pressionava as autoridades no sentido do encerramento destes espectáculos, no final do século (Howell e Ford, 2001: 29). Por outro lado há, da parte desta *official mind*, a ideia de que o contacto meramente visual com os corpos disruptivos colocaria em causa os corpos normativos — evidente no exemplo da proibição da presença de grávidas. Henry Morley escreve em *Memoirs of Bartholomew Fair* (1859) que “*the taste for monsters became a disease*” (Morley, 1859: 317). Como tal, “*Freaks still exist in plenty but the society would prefer to avoid the discomfort of knowing about them*” (Howell e Ford, 2001: 30).

Em segundo lugar, os *freak shows* correspondiam a uma forma de integração de indivíduos que, devido à hegemonia do homem médio, estavam impossibilitados de ter qualquer outro trabalho. Os *freak shows* possibilitavam o trabalho através do qual sobreviviam e, em alguns casos, se mantinham independentes financeiramente.

Rosemarie Garland-Thomson enuncia claramente as oportunidades de integração que a sociedade vitoriana oferecia a estes corpos disruptivos: os *managers* ofereciam a possibilidade de uma independência económica pela recusa da normalidade — o indivíduo teria de aceitar submeter-se à retórica e à narrativa que o tornaria num *freak*; o médico integraria este corpo na sociedade pela sua análise e estudo — em si, também uma forma de exposição — e pela eventual possibilidade de intervenção cirúrgica e reconstrução provavelmente dolorosa. Esta normalização requeria naturalmente a negação dos aspectos individuais do indivíduo (1997: 79).

2. *Freak Shows* e Medicina: a Criação do Fora do Normal

Poderá tentar associar-se o olhar de Treves sobre Merrick nas suas memórias aos conceito de olhar clínico, apresentado por Foucault: um olhar de autoridade do médico sobre o paciente que quer chegar à compreensão do seu corpo, sendo progressivamente mais insistente e perscrutador (Crockford, 2012: 115). No entanto, este olhar de Treves não se dirige para o corpo de Merrick pois abandonou desde muito cedo a procura da sua patologia, outra característica do olhar clínico. Outras características deste olhar, como o facto de acontecer individualmente (médico-paciente) e ser impessoal,

separando o corpo da personalidade, não se verificam. O capítulo “The Elephant Man” está portanto mais próximo do tipo de observação que Rosemarie Garland-Thomson descreve — *staring* — do que do olhar clínico formulado por Foucault.

A observação demonstra o tipo de olhar que Garland-Thomson associa mais diretamente aos *freak shows*, como analisado, e é também este o tipo de movimento de Treves sobre Merrick. Apesar da vontade de independência e separação clara entre ciência e *freak shows*, os dois campos cruzam-se facilmente e com a falha do olhar clínico — a medicina na sua busca pela patologia e respectiva correcção foi insuficiente para Merrick — resta ao médico (Treves, neste caso) a observação mais popular — *staring*.

O encontro e comunicabilidade do olhar clínico e desta observação popular não é o único ponto em comum entre os *freak shows* e o tratamento médico dos corpos disruptivos. No volume *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and 'Enfreakment'*, editado por Anna Kérchy e Andrea Zittlau, fica claro que a construção de um *freak* nos espectáculos de rua e a análise das *monstrosities* nos consultórios médicos não tem uma fronteira claramente definida, ainda que à primeira vista pareça ter. Como se pode verificar *supra*, este capítulo começa precisamente por constatar a capacidade, tanto da parte dos *freak shows* como dos hospitais, de satisfazer a curiosidade da época pelo grotesco e assim serem ambos espaços de confrontação e consequente afirmação do corpo normativo.

É igualmente útil ter presente a etimologia da palavra “monstruoso” (a mesma de *monstrous*) para se compreender o sentido da sua utilização pela medicina do século XIX. Do latim *monstrare*, significa mostrar e avisar ou alertar, o que coloca o sentido da palavra no campo do visual (Wright, 2013: 3). O *corpo monstruoso* (*monstrous body* ou *monstrosity*) funciona como instrumento médico que reafirma a constante missão de definição do normal pelo conhecimento científico — um compromisso que a medicina e as ciências do século XIX assumem para explicar a vida. A medicina (e a ciência), sendo uma linguagem humana de organização do mundo natural e convertendo elementos aleatórios em aspectos significativos, desenha as fronteiras do normal — artificiais, portanto — e coloca o que está fora destas fronteiras na necessidade de um estudo mais aprofundado, sempre com vista à sua correcção e entrada dentro da normalidade. Através da patologização e correcção, a ciência legitima-se (Stammberger, 2012: 130). Tal como tornar-se um *freak*, ter um corpo monstruoso não é assim uma

característica intrínseca a esse corpo mas antes decorrente da sua análise, bem como de factores como a sua época e lugar. O *freak* e o corpo monstruoso encontram deste modo mais um elemento em comum: a necessidade de uma retórica e narratividade que justifique a sua existência. Rosemarie Garland-Thomson defende que tudo aquilo que surpreende o olhar e convoca a observação prolongada precisa desta narratividade: “*such starable sights capture our eyes and demand a narrative that puts our just disrupted world back in order*” (2009: 39).

Por conseguinte, o *freak show* não é apenas a apresentação pública do *freak*, nem o seu corpo implicado na história biográfica que é criada e recontada por forma a criar o mito — com efeito, é a partir deste conjunto corpo e narrativa que se estabelece a sua alteridade. Além disso, a sua identidade construída tem ambições pseudocientíficas: “*Similar to the pathological, the freak also receives a biological-medical, but above all a racialized, gendered, classed, and exoticised formatting*” (Stammberger, 2012: 134). No caso específico de Merrick, o encontro da mãe com os elefantes durante a gravidez define a sua condição. Estas narrativas são simultaneamente a resposta às inquietações do corpo normativo, a justificação para a existência daquele corpo disruptivo, e parte da construção performativa. Ainda no caso do espectáculo do Homem Elefante, o público seria levado a crer no mito do cruzamento entre o animal e o homem pela forma como Joseph Merrick obedecia às ordens do seu *manager* em palco, simulando um animal domesticado. Tendo em conta apenas a leitura do capítulo de Treves é possível depreender que Merrick — como os *freaks* do seu tempo — tinha noção da necessidade desta construção e do espaço cénico na sua apresentação (construção) como *freak*: “*The showman—speaking as if to a dog—called out harshly: ‘Stand up!’ The thing arose slowly and let the blanket that covered its head and back fall to the ground*”(2)⁴⁰. A maneira como age perante a ordem do *manager* tem uma intenção dramática, e pode argumentar-se que é enfatizada pela descrição de Treves. Além disso, sendo Merrick um homem inteligente e sensível à arte, como Treves descreve, não será estranho que compreenda a necessidade da encenação para o sucesso comercial do seu espectáculo.

Ao reconhecer que ambas as identidades são construídas, Ally Crockford defende que aquilo que mais distingue o *freak* do *corpo monstruoso* é a necessidade do espectáculo, do excesso visual na apresentação do primeiro — sendo que ambos nascem da visualidade do corpo. Desde os relatórios médicos, aos museus médicos que se abrem

⁴⁰ Itálicos meus.

à burguesia no século XIX com objectivos educacionais e de recolha de fundos, a linguagem da esfera médica distingue-se claramente da que é usada na esfera do entretenimento popular: a distinção entre corpo anormal e normal é clara, evoca-se o conhecimento e estudo científico com recurso à classificação e seriação. Na esfera médica perde-se aparentemente aquilo a que Garland-Thomson chama “*the collective act of looking*”, em detrimento do olhar clínico foucaultiano que implica uma relação impessoal médico-paciente. No entanto, os teatros médicos, as palestras com a presença destes indivíduos de corpos disruptivos, ainda que se revistam do discurso científico, não deixam de ser também formas de olhar colectivo (Crockford, 2012: 112-115).

Mesmo os relatórios médicos têm o propósito de tornar colectivo o olhar clínico sobre o indivíduo — um exercício de estudo, classificação e manipulação para chegar ao conhecimento científico. Para que cumpram esta sua vocação, os relatórios fazem-se acompanhar de gravuras do analisado e o seu autor recorre à recriação literária pormenorizada da sua experiência visual durante o exame, além de narrar a biografia do analisado que culmina geralmente na intervenção médica, construindo-se narrativas de mistério até ao final (Crockford, 2012: 115-118). Recorde-se, a este respeito, a análise ao capítulo “The Elephant Man”, de Treves, feita no capítulo anterior da presente dissertação — a narratividade e a gestão dos acontecimentos para atingir um efeito dramático são tidas em conta pelo autor. Não sendo um relatório médico, é inegável que possui objectivos na divulgação pública da ciência e da atividade médica.

Simultaneamente, nos museus médicos, “*the scientific specimen was presented as an ambiguous entity in-between fascination and knowledge, enlightenment and myth*” (Stammberger, 2012: 134). Para que a mediação do conhecimento científico para o público burguês fosse eficaz, os corpos mortos apresentados não podiam ser completamente des-individualizados — os seus corpos disruptivos (e consequentemente as suas narrativas) generalizavam-se para definir o normal e o patológico. Os objectos expostos e estes corpos transformavam as interpretações míticas e pseudocientíficas em explicações científicas e racionais, sem, no entanto, deixar de contar histórias.

A legitimação progressiva da medicina e dos médicos em geral como único conhecimento válido e capaz de compreender todos os fenómenos da vida legitima a permanência (e até a propriedade com fins científicos) destes corpos nos hospitais e museus hospitalares. O esqueleto de Merrick pertence atualmente ao The Royal London Hospital Museum e continua a ser alvo de investigação, não estando exposto ao público.

Estas duas formas de integrar os corpos disruptivos nas margens do normal — os *freak shows* e a esfera da medicina — oferecem a estes indivíduos identidades construídas e exteriores a eles, escapando-lhes necessariamente a voz dos próprios. O exemplo de Joseph Merrick é a esse nível bastante sintomático já que, não tendo deixado um discurso produzido por ele próprio, só temos acesso à sua *Autobiografia* escrita com propósitos comerciais e às memórias do seu médico e tutor — duas obras com contornos ficcionais. Nos dois casos, o seu corpo está essencialmente ao serviço da humanidade, possibilitando um importante questionamento.

Entre o corpo disruptivo e o corpo normativo, aquele em que esta relação produz um efeito evidente, como foi analisado, é o corpo normativo. O que pensavam os *freaks* das suas carreiras e o que ganha o corpo disruptivo? A falta de registos autobiográficos fiáveis torna estas respostas difíceis. A resposta imediata e questionável, é dinheiro e interacção com grupos privilegiados.

A ideia de que o momento da observação é um momento em que o corpo disruptivo se dá a conhecer e portanto sai da esfera do oculto tornando-se parte da realidade, pode ser uma hipótese: “*Staring is a conduit to knowledge. Stares are urgent efforts to make the unknown known, to render legible something that seems at first glance incomprehensible. In this way staring becomes a starrer’s quest to know and a staree’s opportunity to be known.*” (Garland-Thomson, 2009: 15). Por outro lado é nesse momento que há espaço para que se inicie a observação como dominação — *gaze*. Será portanto questionável se entrar na esfera do conhecimento daquele que exerce o domínio — o Eu/*Self* — é de facto um ganho.

Jean-Paul Sartre avança outra hipótese: aquele que é observado também observa, isto é, o corpo disruptivo presencia a curiosidade e as interrogações do corpo normativo, a percepção da vulnerabilidade do corpo normal. Aquele que é observado constitui uma ameaça por testemunhar a observação (Garland-Thomson, 2009: 43). Mais uma vez, o poder que esta situação confere ao corpo disruptivo é questionável num momento histórico em que participar num *freak show* como espectador é comum e transversal a todas as classes sociais. Este olhar não expõe nem envergonha ninguém.

A falta de testemunhos vindos destes corpos disruptivos que se tornaram *freaks* favorece a ficção como uma forma de acesso a estas identidades. No caso de Joseph Merrick, alguns autores tentaram aceder à sua personalidade e percepção do mundo através da ficcionalização da sua vida, como se analisará no próximo capítulo.

PARTE III: Olhar Corpos Disruptivos — um Mapa Actual

*“I feel most colored when I am thrown against
a sharp white background.”*

Zora Neale Hurston,
How it Feels to Be Colored Me

Não existindo nenhum texto produzido por Joseph Merrick sobre a sua biografia ou a sua actividade, as narrativas ficcionais escritas a partir da sua vida revelam-se interpretações da sua identidade. A existência de várias obras e referências a Joseph Merrick e ao Homem Elefante no século XX e XXI demonstram a sua actualidade e a persistência do mito. Analisam-se brevemente a obra de literatura dramática *The Elephant Man* (1977), de Bernard Pomerance, e o filme de David Lynch (1980) com o mesmo título, de modo a verificar a visão neovitoriana pejorativa sobre os *freak shows* e dando conta da *medical sensation* como um tema neovitoriano.

Coloca-se a hipótese da retórica exercida pelos *freak shows* estar presente em outros objectos para além das obras neovitorianas. Analisam-se para isso alguns programas do género *reality tv* onde se representam corpos disruptivos, como o norte-americano *The Biggest Loser*, ou *The Undatables*. Neste ponto do trabalho pretende demonstrar-se como a relação entre corpo normativo e corpo disruptivo não está ultrapassada e continua a operar a descrição e prescrição de normas. Tal como os *freak shows*, estes programas têm discursos complexos que pretendem simultaneamente construir o Outro e demonstrá-lo como próximo do normal. Pela análise destes objectos pretende mostrar-se como o ideal continua a ser o corpo normativo e como a sua ideia — as suas características — são largamente restritivas, não prescrevendo apenas a forma ou a saúde do corpo, mas também o modo como ele se deve apresentar, por exemplo.

Para demonstrar a aplicação do discurso dos *freak shows* a objectos culturais contemporâneos não vitorianos, mobiliza-se o conceito de *enfreakment*, que demonstra que a criação de um espaço de reflexão entre corpo normativo e corpo disruptivo não é exclusiva dos *freak shows*.

1. *Enfreakment*: para Criar o Outro

David Hevey, na sua obra *The Creatures Time Forgot. Photography and Disability Imagery*, analisa as fotografias de pessoas com corpos disruptivos feitas por Diane Arbus (1923-1971). A forma como olha estas imagens num livro sobre a representação iconográfica de pessoas com deficiência na fotografia norte-americana forja o conceito de *enfreakment*, que descreve como a distância que estas fotografias erguem entre o corpo normativo e o corpo disruptivo. Este espaço que separa os dois corpos constitui a deformação e o seu efeito é a confirmação da identidade colectiva do público como corpos normais (Zittlau, 2012: 151)⁴¹. Desta forma, o processo de *enfreakment*, através da colocação do foco da atenção no corpo disruptivo, constrói o espectador como uma entidade colectiva e assume-a como normal — no limite, um corpo disruptivo no público pode, pela ênfase colocada na representação do outro corpo, sentir-se mais próximo do corpo normal do que do corpo apresentado, sendo absorvido pela entidade vaga que consiste no conjunto dos espectadores.

O contexto em que surge este conceito evidencia a vocação do processo para acontecer não só nos *freak shows* performativos e encenados — a que está fortemente associado — mas através dos mais diversos meios de representação, mesmo aqueles que não implicam a presença do corpo, como o caso das fotografias tiradas por Diane Arbus, ou as narrativas neovitorianas, devido à capacidade de representação dos corpos disruptivos através dessas narrativas. A descrição pormenorizada que Treves faz do corpo de Merrick nas suas memórias (reproduzida no primeiro capítulo da presente dissertação) é exemplificativa das capacidades de *enfreakment* do texto escrito. Por este motivo, Helen Davies avalia algumas narrativas neovitorianas como *freak shows* (2015: 15).

Ao definir a noção de *enfreakment*, Rosemarie Garland-Thomson aprofunda este conceito ao destacar o papel de uma *ideologia infiltrada* na medicina, na religião e na política, fundamentais na operação do distanciamento face a estes corpos (citada em Kérchy e Zittlau, 2012: 1). Ally Crockford, ao detalhar este processo, especifica que

⁴¹ Ally Crockford afirma que habitualmente o *enfreakment* não está associado aos relatórios médicos do século XIX, pelo facto de este processo não estar necessariamente alicerçado nas características do corpo, mas sim na relação estabelecida entre observador e observado (2012: 113). No entanto, lembre-se que estes relatórios não eram apenas análises objectivas do corpo dos analisados e portanto levanta-se a hipótese de a narratividade e tratamento literário dado aos referidos relatórios constituir em si uma forma de *enfreakment*.

dele fazem parte “*the staged performance, the deliberate cultivation of otherness, and a relationship between freak and audience that relies upon the cultivation of a ‘collective act of looking’*”⁴² on the part of the audience” (2012: 112). A expressão *staged performance* é utilizada pela autora no contexto do seu trabalho, que versa sobre as apresentações performativas vitorianas — os *freak shows*, num sentido restrito. Em articulação com a definição de Hevey e o contexto em que foi produzida, compreende-se que esta *staged performance* equivale a qualquer meio de representação do corpo, como defendem Hevey e Davies.

Tendo em conta a relação entre observador e observado e estas três características — uma performatividade, a construção do Outro e o olhar colectivo — é possível identificar este movimento de *enfreakment* não só perante representações de indivíduos com deficiência ou deformações físicas, mas também perante representações que focam o género ou a etnicidade, por exemplo. É isso que acontece, no século XIX, com os indivíduos naturais das colónias do Reino Unido que se apresentam como curiosidades em feiras culturais, não sendo associados necessariamente ao fenómeno dos *freak shows* (Kerchy e Zittlau, 2012: 8). Este aspecto, aliado à capacidade de o *enfreakment* definir por oposição corpo normativo e corpo disruptivo, faz com que, em potência, o conjunto de corpos que se encontram permanentemente na posição normativa diminua. Sendo múltiplas as razões que levam um corpo a encontrar-se na posição de Outro, reduz-se o espectro daqueles que nunca estarão nessa posição — a definição de corpo normativo torna-se cada vez mais restrita. A distinção, por exemplo, entre “*born freaks*” e “*made freaks*” — que alteram o próprio corpo e por isso se tornam corpos disruptivos, como os indivíduos completamente tatuados — desvanece-se, uma vez que alguém se torna *freak* em virtude deste processo social (Kérchy e Zittlau, 2012: 1-2)⁴³.

⁴² A expressão é de Rosemarie Garland-Thomson (citada em Crockford, 2012: 112) e refere-se a uma recepção colectiva, que se relaciona com a ideia de Hevey da identidade colectiva do público que assim se associa aos corpos normativos.

⁴³ As modificações corporais podem incluir quer a injeção de tinta nos olhos, quer a utilização de variados *piercings* e implantes subcutâneos (desde estrelas e pequenos corações a chifres), bem como a bifurcação da língua e a alteração para orelhas de elfo, por exemplo, ou o *branding*, a mutilação intencional e a escarificação. Como é sabido, existem igualmente numerosos casos de pessoas que recorrem à cirurgia estética não só para alterarem o seu corpo mas também para se assemelharem a ídolos e celebridades.

2. O Homem Elefante: uma Personagem Neovitoriana

As narrativas neovitorianas têm a capacidade não só de reflectir sobre o processo de *enfreakment* na era vitoriana como de produzir elas próprias esse processo. Helen Davies argumenta que estas narrativas são também elas *freak shows*, com toda a complexidade que, conforme analisado no capítulo anterior da presente dissertação, este fenómeno demonstra:

(...) like nineteenth-century freak show, this is an ambiguous forum of negotiating difference. There are some oppressive reiterations of the boundaries between self and other, ‘normalcy’ and the ‘abnormal’, but there are also possibilities of understanding and empathy, learning about different ways of being and living which can lead us to question our presumptions about ‘freakish’ Victorians as well as about bodily diversity in our cultural moment as well. (2015: 15).

A presença de corpos disruptivos na cultura popular contemporânea, tal como na era vitoriana, evidencia semelhanças nas preocupações dos respectivos espectadores. A oposição na base dos *freak shows* vitorianos — o corpo normativo em contacto com o corpo disruptivo — fundamentada pelo ideal do homem médio não está ultrapassada.

A cultura ocidental contemporânea combina a liberdade de escolha e de decisão com regras prescritas de comportamento e aparência:

Visual extravagance is often a bold grab for attention, understood usually as a counterculture move or a risky affront to good taste. So while the consumerist rhetoric of choice, individualism, nonconformity, and diversity prattles about being yourself, the swift current of late modernity sweeps us all toward sameness. (...) we are urged to become the incarnations of the ‘average man’. (Garland-Thomson, 2009: 34)

As narrativas que representam corpos disruptivos e o interesse por estes corpos expressam a necessidade do indivíduo se apresentar como único, destacáveis entre a massa uniforme do homem médio, a par do distanciamento que se marca entre os espectadores e estes corpos e que garante aos primeiros a normalidade (Stern, 2008: 224). Existe, assim, um sentimento paradoxal manifestado com recurso a estas ficções. Garland-Thomson resume a relação contemporânea entre o normal e disruptivo: “*We may want to see the unusual but perhaps not to be the unusual. Novelty, in this context, is both what we seek and avoid*” (2009: 32) — o que se poderá considerar uma conclusão para a leitura da obra de literatura dramática *The Elephant Man* (1977), de

Bernard Pomerance⁴⁴, e do filme *The Elephant Man* (1980), de David Lynch⁴⁵.

Em ambas as obras, inspiradas pelas memórias de Treves, é evidente o processo de *enfreakment* e a tensão entre a medicina e o fenómeno popular dos *freak shows*; são exercícios de compreensão da identidade de Joseph Merrick para além daquilo que se conhece sobre ele, tentando responder a questões relacionadas com a sua identidade, na ausência de documentos produzidos por si. Qual é o lugar de quem é observado num *freak show* é a pergunta que carece de resposta(s) para os investigadores. Estas obras de ficção são exercícios que pressupõem o autor no lugar do Outro — de Merrick — na busca de respostas. Estas criações são oportunidades de desvendar o que ficou encoberto na era vitoriana e implicam grande responsabilidade e consciência da parte dos autores, em especial quando lidam com personagens históricas:

(...) neo-Victorianism demonstrates the commitment to reimagining subjects who historically have been marginalised from the literature and culture of the nineteenth-century, often on the basis of social inequalities relating to gender, sexuality, race, class, and disability (Davies, 2015: 4).

Uma das características frequentes das narrativas neovitorianas é aquilo que Christy Rieger cunhou como *medical sensationalism* — o fascínio neovitoriano pela medicina sem ética e que, por isso, vê as suas fronteiras com os *freak shows* esbatidas, expondo “*abuses of power and status in the nineteenth century, particularly in relation to gender and sexuality, but also with regards to race*” (Davies, 2015: 17). Simultaneamente, a imagem dos *freak shows* na generalidade das ficções e produtos culturais neovitorianos não é positiva, é a de um negócio lucrativo que explora e maltrata os *performers*. A palavra *freak* é sinónima de monstro ou aberração nestas narrativas, o *freak show* é um espaço opressivo e não é atribuída qualquer complexidade ou ambivalência a este fenómeno (apud: 10). Nas narrativas neovitorianas, sobrepondo estas duas imagens — a dos médicos e a dos *freak shows* — constrói-se um quadro em que os indivíduos com corpos disruptivos são explorados e oprimidos por toda a sociedade: médicos e consequentemente elite científica, *managers* e espectadores. Ao assistir a estas narrativas, não se deverá abandonar a ideia de que a realidade — ainda

⁴⁴ Em diante, por se considerar uma tradução de qualidade, utiliza-se a tradução para português feita por Miguel Castro Caldas para a encenação do texto no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, em Setembro de 2010, com encenação de Sandra Faleiro. A utilização desta tradução, publicada após a encenação de 2010, pretende ainda evidenciar a atualidade da peça no contexto português.

⁴⁵ O filme não foi inspirado pela peça de literatura dramática, mas nas memórias de Treves, com guião de Christopher De Vore, Eric Bergren e David Lynch.

que haja poucos testemunhos daqueles que trabalharam como *freaks* e nenhum de Merrick — é mais complexa do que isto, como se analisou no anterior capítulo.

Em *O Homem Elefante*, de Bernard Pomerance, a medicina e os *freak shows* assumem posições bastante próximas, estando o director do hospital tão interessado na reputação e dinheiro que Merrick trouxe para o hospital, como o *manager* Ross está interessado em ganhar dinheiro com Merrick.

Não há uma visão tão negra sobre a sua vida nos *freak shows* como a que se encontra no filme de Lynch. A profissão de Merrick é como a de um actor que deixa de dar lucro ao seu agente, que por isso o despede. Mantém-no em más condições e quando o manda de volta para Londres não lhe dá todo o dinheiro que lhe devia. No entanto, fala com Merrick de igual para igual. A sua figura é a do empresário que compreende que o valor comercial de Merrick está no seu próprio corpo; o serviço que ele pode prestar está na possibilidade de os outros terem contacto consigo. Ross, o *manager*, depois de Merrick estar instalado no hospital e receber visitas com frequência, propõe-lhe um negócio em que Merrick conviveria com uma classe refinada e cobraria por isso. “O que eu acho é que é o mesmo de sempre. Sentem-se bem com a comparação. É uma clientela melhor. A diferença é que agora não cobras” (Pomerance, 1977: 62).

Ainda que não exista uma imagem tão radicalmente negativa em relação aos *freak shows*, estes espectáculos são condenados. Quando Merrick regressa às exibições depois de ser estudado por Treves, uma voz-off diz:

VOZ: Dr. Treves deu-nos a conhecer um distúrbio grave e desconhecido. Disse-nos que ele será usado para novas exibições assim que saia daqui. Não me parece isso deva ser permitido. É uma desgraça. É uma pouca-vergonha, na verdade. Pode representar perigos por nós desconhecidos. É preciso fazer alguma coisa em relação a isso.

TREVES: Sou médico. O que é que quer que eu faça?

VOZ: Bem. Eu sei o que fazer. *Eu sei.* (Pomerance, 1977: 14).

A imoralidade aqui não está na exibição da “*agonia física somente suplantada pela angustia psicológica*” (ibid: 11) com o objectivo de entretenimento, mas no confronto do espectador com este corpo. Esta voz equivale à *official mind* de que fala Treves e que se corporiza nas instituições públicas, como a polícia que encerra *freak shows*. Não é tanto uma censura do espectáculo como é uma censura do corpo.

A figura de Ross tem a vantagem sobre o hospital de ser honesto na sua intenção

de lucrar com o corpo de Merrick. O desejo da ciência pelo anormal está especialmente presente na figura de Gomm, o director do hospital, que logo na sua primeira cena declara: “*O Império oferece-nos oportunidades sem paralelo de estudos, dado que os lugares mais adversos à vida são cientificamente os mais relevantes*” (Pomerance, 1977: 9). A medicina lucra e desenvolve-se através daquilo que é *adverso à vida* — o aproveitamento da anormalidade é claro e subentende-se a curiosidade científica pelo bizarro. Gomm é também o primeiro a reconhecer e a congratular-se com o dinheiro e mérito que Merrick trouxe ao hospital. Simultaneamente, Treves evidencia a espectacularidade do corpo de Merrick no contexto científico. Quando Merrick e Kendal falavam sobre personagens de teatro, Treves entra em cena: “*És famoso, John. Estamos nos jornais. Olha. Escreveram sobre o meu artigo para a Sociedade de Patologia. Olha. É uma espécie de apoteose para ti*” (ibid: 44). A associação do corpo de Merrick ao espectáculo é clara, não só no *timing* de entrada da personagem, como na utilização de palavras como *famoso* ou *apoteose* — expressões que poderiam ser igualmente usadas num discurso não sobre John Merrick⁴⁶, mas sobre o Homem Elefante, o *freak*.

A consciência desta popularidade, adquirida através de um interesse científico demasiado intrusivo, revela-se no médico que se questiona sobre a possibilidade de estar a transformar-se num novo agente de Merrick. Esta interrogação é nova na personagem de Treves que, nas suas memórias, nunca se questiona acerca da sua ética. Lynch irá fazer o mesmo que Pomerance: numa conversa com a mulher, o médico pergunta-se se ele não estará a agenciar as exposições de Merrick, tal como o *manager*.

No filme, esta pergunta é colocada ao espectador quando Bytes, o *manager*, aperta a mão de Treves, que lhe pede para examinar Merrick no consultório: “*We have a deal. We understand each other... We understand each other completely*”⁴⁷. É Bytes o primeiro a lançar a ideia de que Treves é o novo *manager* de Merrick, quando tenta reavê-lo: a ciência e os *freak shows* disputam a posse do corpo de Merrick. A dúvida sobre Treves é, no filme, dissipada sobretudo por oposição a Bytes, que escraviza Merrick, trata-o como um animal e que o rapta para que volte aos *freak shows*. Treves, calmo e sério, contrasta com o ambiente histeriônico e agitado do público que olha,

⁴⁶ Na peça de teatro a personagem inspirada em Joseph Merrick tem o nome de John Merrick — inspirado no erro original de Frederick Treves que acabou por baptizar a figura mítica do Homem Elefante. A peça faz referência a este erro propositado. Gomm chama-lhe Joseph Merrick e Treves corrige — “*John. John Merrick*” (Pomerance, 2010: 81).

⁴⁷ *The Elephant Man*, Dir. David Lynch, 15’40’’

aponta e ri dos *freaks*. O médico, pelo contrário, emociona-se na primeira vez que vê Merrick: um *close up* mostra a sua cara de espanto e os olhos a lacrimejar — para este homem da ciência, este não é um olhar objectivo; o exame que Treves acorda com Bytes é mais motivado por esta empatia criada com Merrick, do que pela curiosidade científica, é o que sugere o filme. Helen Davies nota uma oposição entre a classe operária masculina monstruosa, por um lado, e a classe médica e classe alta britânica, por outro, como salvadoras da normalidade em Merrick — o que se torna evidente na cena em que Treves confronta violentamente o porteiro do Hospital que deixou entrar amigos no quarto de Merrick, como num *freak show* privado em que maltratam Merrick: “*you are the monster, you are the freak*”⁴⁸. A dúvida que Treves tem sobre a sua própria ética é portanto assim resolvida e Davies sublinha que, ao contrário do que é usual nas obras neovitorianas que contemplam a *medical sensation*, é o médico que se questiona sobre a sua própria ética (2015: 182-183).

Na peça de Pomerance, a dúvida de Treves persiste até ao final — não há *manager* a quem se opor, já que este é respeitador da vontade de Merrick de se manter no hospital e dialoga com ele, compreendendo que é um homem inteligente; Treves tem ainda a seu lado a figura de Gomm, que insiste que a manutenção de Merrick no hospital é benéfica para a ciência e para a instituição. O programa do Hospital é *normalizar* Merrick e Treves questiona-se acerca do que isto implica — terá a ciência o direito de interferir para normalizar? A cena XVII, “A Crueldade não é Nada ao Pé da Delicadeza”, é exemplificativa desta questão: Treves sonha que Gomm, o director do hospital, está vestido de Ross, o *manager*, e fala com Merrick sobre Treves como se falassem sobre um *freak*:

MERRICK: Tenho de o examinar. Eu não o manteria aqui por muito tempo, Dr. Gomm.

GOMM: Isso não seria muito conveniente, Sr. Merrick. Ele é o sustentáculo da nossa instituição (Pomerance, 2010: 70).

Treves mostra-se assim atormentado com o seu papel na forma como a estadia de Merrick no hospital é conduzida e questiona a sua capacidade de estar na posição de Merrick. Pomerance sugere que, mais do que analisar o extraordinário como anormal, se deveria estudar aquilo que é frequente porque aí reside a anormalidade (isto é, a imoralidade). Gomm termina a cena dizendo que Treves é “*um cavalheiro e um bom homem*”, e Merrick, no papel de médico, responde, “*por isso ideal para o estudo, o que*

⁴⁸ *Ibid.*, 1h33’10’’

um ser cruel ou aberrante não seria” (Pomerance, 2010: 71).

A peça de Pomerance leva ao limite a ideia do *freak* e da patologia como construção. Logo na nota introdutória, o autor escreve que “*qualquer tentativa de reproduzir o seu aspecto e o seu discurso de uma forma naturalista — se fosse possível — seria para mim não só contraproducente, mas quanto mais êxito tivesse, mais distrairia o público da peça em si. Basta ver o aspecto de Merrick nos slides projectados*” (*ibid.*: 5). Esta posição de princípio é ambígua e expressa bem a posição destas duas obras em análise acerca da importância do aspecto de Merrick. Pomerance afirma que o que importa nesta peça está para além da imagem de Merrick e ao mesmo tempo reconhece que ela é fundamental para a trama, sendo necessária a projecção de fotografias. Além disso, reconhece a sua aparência como distractiva, ou seja, impõe-se, é a sua aparência que conduz a trama da peça. No entanto, o objectivo de Pomerance é encontrar o homem oculto pela aparência.

Na cena em que Treves apresenta Merrick numa aula, “*Merrick vai-se contorcendo para ficar parecido com os slides projectados com imagens de si próprio*” (Pomerance, 2010: 13) — a aula de Treves é uma exibição em que o actor se adapta até atingir a personagem que deve representar. Não só a apresentação do corpo de Merrick nos *freak shows* é uma representação, como se verá *infra*, como a sua patologia precisa de uma adaptação do corpo à retórica, isto é, o discurso médico dá os contornos que permitem a compreensão do corpo.

A relatividade da normalidade física e, consequentemente, do que é saúde ou doença é vagamente abordada quando Treves sonha que Merrick o apresenta numa aula de anatomia, invertendo-se os papéis de médico-paciente, transformando-se o normal em *freak*:

MERRICK: A característica mais impressionante, notem, é a cabeça assustadoramente normal. Esta particularidade permite deitar-se normalmente e, logo, sonhar de uma maneira exclusivamente pessoal, sem o peso dos sonhos dos outros a acumularem-se na nuca até quase lhe partirem o pescoço. (Pomerance, 2010: 72)

Invertendo o sonho de Merrick, esta fala permite uma leitura sobre o que é a sua cabeça deformada: acumulam-se nela os sonhos de todas as outras pessoas. Merrick carrega literalmente no corpo as ambições de todas as pessoas e, deduz-se, ambições e sonhos que não se concretizam e que por isso se acumulam, insuflando-lhe a cabeça. Mais tarde dará a Kendal duas justificações para a sua condição física: o acidente da sua

bela mãe com elefantes ou o facto de ter a cabeça cheia de sonhos e de eles não conseguirem sair. Por um lado, a personagem de Merrick apresenta-se como incapaz de concretizar as ambições humanas (ainda que as conserve), por outro, manifesta-se como um *concentrado de humanidade*, reunindo em si todo o potencial humano. As restantes personagens encontram em Merrick, em vez de um antagonista, um espelho — ou, por outras palavras, uma heterotopia — e todos se identificam com ele. Merrick é a projecção de todos:

SRA. KENDAL: Bem. Ele é delicado, quase feminino. Bem disposto, honesto dentro dos limites, um artista a sério à sua maneira. Ele é quase como eu.

BISPO: Ele é religioso e devoto. Ele sabe que a salvação tem que radiar em nós ou então está tudo perdido, o que certamente não é o caso.

GOMM: Ele parece uma pessoa prática, como eu. Já viu tanta maldade que se sente agradecido pelas coisas boas. Ele sabe de que lado do pão está a manteiga e sabe com o que pode contar, tal e qual como eu.

(...)

SRA. KENDAL: É evidente que é estranho. E é um ser magoado. E não pode mostrar que luta. Como eu. (Pomerance, 2010: 45)

Merrick assume a posição de um actor permanente, que corporiza alguma coisa para cada um, constantemente, o que irá ao encontro das teorias sociais de Goffman, em *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*: o Eu encarna uma personagem diferente, na presença de pessoas diferentes, segundo os diferentes cenários e expectativas. No entanto, a personagem vai mais longe que a capacidade de identificação. A combinação do seu carácter com o seu aspecto (sendo que a um aspecto monstruoso não corresponde um carácter monstruoso) causa, especialmente em Treves, a ideia de que Merrick revela alguma coisa sobre o género humano e sobre a vida. Merrick transforma-se em vários momentos em símbolo e, de certa forma, em premonição:

TREVES: É... a sobreposição das coisas. É inegável que, à medida que ele vai conseguindo atingir uma maior normalidade, a sua condição o empurra cada vez mais para a morte. Então... será uma parábola do crescimento? Ficar mais normal é morrer? Mais aceitável é piorar? Ele... isto mostra o absurdo que é tudo pelo que vivemos. (Pomerance, 2010: 75)

A ideia de que o encontro com o corpo disruptivo inicia um questionamento para o corpo normativo está aqui presente, mas vai mais longe: um corpo disruptivo é afinal

aquele que desvenda a verdade sobre a vida do homem médio. Não se trata somente de uma questão de negociação dos limites do corpo e da normalidade. Um corpo disruptivo — que à partida está mais longe de representar a humanidade do que um corpo normativo — é escolhido para explicar a vida dos homens.

A chave da normalidade a que Treves se refere no último excerto reside, para Merrick, na possibilidade de estabelecer e aprofundar relações sociais. “*Antes de me dar com pessoas, não pensava nestas coisas porque não havia ninguém que se desse ao trabalho de pensar nas coisas em que eu pensava. Agora as coisas saem-me da boca verdadeiras*” (Pomerance, 2010: 44). Há por um lado a perspectiva cartesiana do pensamento, acima do corpo, como fundador do Eu, e, por outro, a afirmação de que o pensamento surge da relação social. Merrick define-se e completa-se pela relação social, o que implica que a sua humanidade se vá completando com o avanço da acção e consequente aumento da interacção com outras personagens. No auge da sua interacção social, Ross aborda-o para que volte a apresentar-se como *freak* e a sua resposta é esclarecedora: “*Agora que sou um homem como os outros, queres que volte atrás*” (*ibid.*: 64).

A conjugação da aparência de Merrick com as suas capacidades relacionais cria a permanente identificação no outro. Não se poderá excluir o corpo desta permanente identificação. Não se poderá ignorar o papel do corpo na construção da identidade. O corpo de Merrick não pode ser ocultado, sob pena de se perder todo o Merrick.

Enquanto na obra de Pomerance, Merrick se torna homem com o relacionamento social — precisa da relação com os outros para evoluir e a sua identidade depende também dela — na adaptação de Lynch ele é um homem desde o início do filme. A sua humanidade e identidade estiveram ocultas pelo jugo de Bytes, o *manager*, mas revelam-se assim que se liberta. É portanto o *freak show* que o oprime e assim que Merrick se afasta dele é capaz de se afirmar como ser humano. Quando chega a Londres vindo do continente europeu, ao ser encostado à parede e agredido pela população grita “*I am not an elephant! I am not an animal! I am a human being!*”⁴⁹.

Acabado de chegar ao hospital, a cena em que recita um salmo da Bíblia é particularmente demonstrativa de que a sua humanidade é anterior ao encontro com Treves. Antes desta sua ‘libertação’, ele já tinha lido a Bíblia e era crente, tendo mesmo

⁴⁹ *Ibid.*, 1h46’22”.

um salmo favorito que sabe de cor. O tema da casa é relevante em ambas as obras sobre Merrick. Se, com Lynch, Merrick é levado a ver uma casa de família burguesa, que conhecia apenas pelos livros, com Pomerance, Treves começa por lhe explicar o que é uma casa — um tecto, comida, protecção e cuidados, tudo o que tem no hospital. Com Pomerance, a noção de casa nasce do seu relacionamento com Treves, nesta conversa, e com o hospital; com Lynch, a noção de casa é anterior e é apenas confirmada pela sua presença numa dessas casas.

No filme, o percurso de Merrick é de libertação progressiva desta identidade reprimida pelo *freak show*. Começa por se revelar religioso, depois sensível à arte, romântico e vaidoso, como se vê na cena em que arranja o tocador portátil, mas é sempre, como nas memórias de Treves, infantil e precisa de ser guiado e protegido. Este processo culmina na cena final do filme, depois de se ter arranjado como um *gentleman*, ter ido ao teatro e ter sido apresentado a todos por Mrs. Kendal. No seu quarto, Merrick termina a maquete da catedral de Saint Phillip's que vem construindo ao longo do filme e assina-a — sendo a autoria e o nome sinónimos de identidade. Depois de a maquete estar completa, olha a imagem de uma criança a dormir, prepara as almofadas e deita-se, o que, como se sabe, ser-lhe-ia fatal. A espiral de acontecimentos na vida de Merrick convenceu-o de que era de facto *como as outras pessoas*⁵⁰, de que não haveria nada que não pudesse fazer como as outras pessoas. O filme termina quando Merrick se deita e por isso é previsível que morrerá, mas não é certo que tenha morrido. Na primeira hipótese, prevalece a ideia de que Merrick não é *como as outras pessoas*: pelo menos a posição tradicional do sono — que é para ele o último degrau na revelação da sua humanidade — parece estar-lhe vedado.

Se na obra de Pomerance o autor quer retirar o corpo da equação, na de Lynch o corpo é uma contingência real e constantemente encarada, não só pela caracterização realista, mas também narrativamente. O final do filme prevê Merrick a encarar a sua condição e a debater-se com ela e com as suas contingências. Pomerance, por sua vez, escreve um final em que a morte de Merrick acontece também pela posição em que dorme, mas senta-se para adormecer e só durante o sono se deita. As palavras enunciadas nesta cena — quando um funcionário do hospital fala da morte de outra pessoa — são "furtivo" e "arbitrário" (Pomerance, 2010: 79-80). As duas cenas atuam

⁵⁰ Recorde-se que é esta a expressão usada por Treves nas suas memórias para se referir ao desejo de Merrick dormir deitado *como as outras pessoas* (17).

como quadros da leitura que as duas obras fazem do corpo de Merrick: no caso do texto de literatura dramática, o corpo é acidental, arbitrário e é ultrapassado — em determinados momentos não há nada que lembre a condição física de Merrick, inclusivamente pela falta de caracterização; no filme é encarado como uma realidade imutável — o corpo de Merrick é assim e, se fosse de outra maneira, ele seria outro⁵¹. A realidade física e inabalável do corpo de Merrick não está só na sua caracterização, visto que em diversos momentos ele se confronta com a sua própria imagem — quando Bytes invade o seu quarto e o obriga a ver-se ao espelho, ou quando se arranja para ir ao teatro. Treves proíbe-lhe os espelhos no quarto, mas não há nada que indique que ver-se ao espelho o afeta. Relembrem-se as frases “*I am not an elephant! I am not an animal! I am a human being!*” que expressam uma forte clarividência quer em relação ao seu aspecto físico, quer ao mito do elefante construído para o *freak show* e à sua identidade.

No filme *The Elephant Man*, de David Lynch, um importante aspecto na identidade de Merrick é a sua mãe, presente sempre no seu quarto no hospital, referida muitas vezes por ele e essencial em toda a perspectiva do filme sobre as mulheres. Entre a esfera médica e a espera popular, o filme escolhe sem dúvidas a primeira como sendo capaz de dar dignidade a Merrick, e no entanto esta obra não consegue sobreviver sem a imagem do acidente da mãe durante a gestação — o discurso do *freak show*. A cena inicial do filme é uma sobreposição de imagens de uma mulher com imagens de um elefante; num dos momentos o olho do animal e do humano confundem-se. Não só é uma clara e iniciática referência ao mito do acontecimento durante a gestação de Merrick — o momento da criação do híbrido, como o instante em que Frankenstein cria o seu monstro — como é a materialização da questão perturbadora para a sociedade vitoriana: poderia o homem regredir em vez de se aperfeiçoar? A confluência entre o humano e a besta sugere a capacidade de criar um novo ser. Helen Davies afirma mesmo que esta sequência de imagens sugere a violação, pelos movimentos da mulher e a forma fálica da tromba (2015: 179), o que agudiza a ideia da interferência da bestialidade no género humano.

Nas duas obras, Mrs. Kendal é a personagem mais próxima de Merrick por diversos motivos: é mulher e nos dois casos há um forte fascínio pelas mulheres por

⁵¹ A recente série televisiva *Ripper Street* (2012-presente, BBC) representa igualmente Merrick com uma caracterização realista, que procura reproduzir todos os seus traços físicos. A personagem aparece apenas no primeiro e segundo episódio da segunda temporada (2013), apresentando-se a versão de que a sua morte não foi acidental.

parte de Merrick, assim como uma sexualização⁵²; visita-o frequentemente; é atriz. Não sendo de especial relevância nas memórias de Treves, Kendal ganha protagonismo nas duas obras inspiradas no relato do médico.

Evoque-se a narrativa de Pomerance:

MERRICK: Bem, a senhora é uma atriz famosa.

SRA. KENDAL: Não sou desconhecida.

MERRICK: Então tem de exhibir, para viver, como eu fiz.

SRA. KENDAL: Essa não sou eu, Sr. Merrick, isso é uma ilusão. Eu sou esta.

MERRICK: Eu também sou este. (2010: 42)

“*Eu também sou este*” pode expressar o desejo de Merrick de quebrar as referidas ilusões e aceder a Kendal, acabando com a representação que sempre significa a sua presença, esteja ou não no palco de um *freak show*, já que para todos Merrick personifica alguma coisa que desejam. Kendal compreende como a definição do que é o Homem Elefante é uma construção. O que se conhece sobre Merrick é o mesmo que se conhece sobre ela: a capacidade de se apresentar pelo corpo. Os dois corpos são diferentes mas nenhum deles expressa exatamente a identidade do indivíduo, são ambos construções. Aliás, mesmo no momento em que ambos afirmam *eu sou isto*, não está garantido que estejam definidos plenamente, como revela o seguinte comentário:

Acknowledging that the identity of the “freak” is constructed does not necessarily forestall the problematic meanings placed upon unusual bodies. As Garland-Thomson highlights, “enfreakment emerges from cultural rituals that stylize, silence, differentiate, and distance the persons whose bodies the freak-hunters or showman colonize and commercialize” (Garland-Thomson, 1996: 10). In the same way as traditional constructions of gender, race, and sexuality have demonstrated, cultural meanings placed upon extraordinary bodies might still serve to oppress, persecute, and malign. In Butlerian terms, the performative construction of identity is a reiteration of conventional norms and values. (Davies, 2015: 12-13)

O mesmo acontece na longa-metragem de Lynch. Ao lerem *Romeu e Julieta*, Kendal diz “*Mr. Merrick, you are not an Elephant Man at all, no, you’re Romeo*”⁵³. Com efeito, a atriz olha para o Homem Elefante como se fosse uma personagem que encarna o Romeu de Shakespeare. O excerto mostra também a identidade de Merrick

⁵² Helen Davies apresenta uma interpretação destas duas obras em que mostra a sexualização de Merrick e a proximidade entre os *freak shows* e a prostituição no East End (2015: 173-183).

⁵³ *The Elephant Man*, Dir. David Lynch, 1h10’11”.

marcada pelo corpo, mas não limitada por ele.

Em ambas as obras, o facto de Kendal ser actriz é um forte motivo para a ligação entre os dois: ambos são famosos por representarem, o que mostra uma leitura clara dos *freak shows* não só como um espectáculo performativo, mas também como uma construção exterior ao indivíduo.

Se no filme de Lynch, Merrick é uma pessoa que os outros amam, na peça de Pomerance é uma pessoa com que os outros se identificam, mas nas duas obras é retratado como uma pessoa. Ambas tentam mostrar Merrick como o homem médio — com os valores do homem médio, sem atingir essa posição por causa da sua aparência física. Em ambas as obras se ultrapassa (em certos momentos totalmente) a aparência física como barreira entre ele e a sociedade — na peça com a ocultação do grotesco, no filme com a sua evidência. Lynch afirma o corpo como parte integrante da identidade de Merrick: “*He did look like this. People did go past that and learned to love him. We think it can happen again*” (David Lynch citado em Graham e Oehlschlaeger, 1992: 138).

3. Na Televisão: Informação, Entretenimento e a Ilusão de Realidade

No episódio *Werewolves*, da série de investigação policial *CSI: Crime Scene Investigation* (temporada 6, episódio 11, emitido em 2006), a polícia investiga o assassinato de um homem com hipertricose — doença conhecida como síndrome do lobisomem e que é responsável pelo crescimento excessivo de pelo por todo o corpo. A agente Catherine Willows descobre a existência de uma irmã da vítima, Allison, que padece da mesma condição e que por isso vive num anexo oculto na casa da vítima. No momento em que Catherine, procurando provas na casa, descobre o quarto, tenta convencer Allison de que precisam de conversar, perante a resistência da jovem, que não quer ser vista por causa do seu aspecto. “*You wanna see what I look like*”, afirma Allison. “*I don't want you to have to hide from me. Allison, I am a scientist. Excess body hair does not evoke fear or morbid fascination. It is simply a genetic quirk. Like blue eyes or flat feet*”,⁵⁴ responde Catherine convencendo Allison, que sai do quarto.

⁵⁴ “Werewolves.” *CSI: Crime Under Investigation* (Temporada 6, episódio 11). CBS Productions. 5 de Janeiro de 2006. Televisão.

Contudo, aos olhos do espectador, a realização de Kenneth Fink e a interpretação de Marg Helgenberger (na pele da personagem Catherine Willows) indicam o contrário: ela mostra-se surpreendida e, no momento em que vê Allison pela primeira vez, a câmara faz um *close up* da cara da agente, de olhos espantados, adiando-se o aparecimento da cara de Allison. Por fim, Catherine diz “*It is nice to meet you, Allison*”, enquanto lhe estende a mão — o primeiro traço que vemos de Allison é a sua mão coberta de pelos, sendo novamente adiada para o espectador a imagem do seu rosto.

Não se tratando de uma narrativa neovitoriana nem referindo directamente os *freak shows*, este episódio do *CSI* evoca aspectos importantes na relação entre corpo normativo e corpo disruptivo e que têm relação directa com a cultura vitoriana, como analisado no capítulo anterior do presente estudo. A primeira fala citada de Allison refere-se inequivocamente àquilo a que Henry Morley chamou “*taste for monsters*” (1859: 317): a curiosidade pelo grotesco característica da *Victorian Sensation*. A resposta de Catherine mostra a posição da ciência, que tenta demarcar-se deste gosto popular para se legitimar e gerar confiança. Catherine tenta colocar-se, através do discurso, numa posição que não é sequer a do corpo normativo, mas de um outro corpo exterior, desprovido de preconceitos e até mesmo, poderá argumentar-se, de estereótipos culturais, já que clama que para si o excesso de pelo não sugere nada para além de um traço genético. A impossibilidade desta posição radicalmente objectiva é dada pelas escolhas de realização e de interpretação da actriz que mostram como a personagem que representa se surpreende com o físico de Allison, ainda que retenha essa reacção, tal como sucede com a ciência, que não consegue resistir à referência aos *freak shows*, como analisado *supra*, no capítulo anterior. O aperto de mão atua como o reconhecimento da humanidade de Allison. A câmara, ao contrário de Catherine, insiste na surpresa e emoção do contacto com um corpo disruptivo (assumindo o espectador como corpo normativo) adiando o aparecimento de Allison e fazendo-a aparecer da sombra lentamente.

Se, por um lado, neste episódio não há referências directas a *freak shows*, por outro, este pequeno diálogo reporta-se a uma tradição de curiosidade sobre estes corpos e à alegada (e desejada) objectividade médica no seu tratamento. Esta cena é ainda sintomática da forte presença da tensão entre a ciência e o entretenimento popular (analisada anteriormente) nas narrativas contemporâneas que invocam *freak shows* ou apenas corpos disruptivos.

A presença de corpos disruptivos na televisão, na contemporaneidade, é assinalável, quer seja numa referência episódica, como é o caso anterior (e que se repete no *CSI* da temporada 12, no episódio 6, *Freaks & Geeks*, emitido em 2011), quer seja em conteúdos que lhes são inteiramente dedicados e pensados para a sua exposição. É o caso de *Bodyshock* (2003-presente, Channel 4), uma série de programas documentais sobre como vivem pessoas com corpos disruptivos — os títulos de alguns episódios sendo *I am the Elephant Man* (2008), *Riddle of the Elephant Man* (2004), *Born with two heads* (2006), *Turtle Boy* (2012); e de *Extraordinary People* (2003-presente, Channel 5), uma série de programas sobre pessoas com corpos disruptivos ou com capacidades extraordinárias, como revelam alguns títulos: *The man who paints the future* (2003), *The woman with seven personalities* (2004), *The woman with giant legs* (2008), *The Little Mermaid* (2008), *Freak Show Family* (2009); e também com o mesmo conceito, *My Shoking Story* (2006-presente, Discovery Channel UK), que tem episódios como *Octopus Man* (2009), *Real Wolfe Kids* (2009), *What sex am I?* (2010). Nestes programas o espectador é convidado a saber “*what life is like for some of the world's most extraordinary individuals*”.⁵⁵

Em formatos como estes não existe da parte do espectador a posição que Catherine Willows tentou criar para si na cena acima descrita: a posição de corpo exterior à relação de Eu e Outro. Este aliado maior do corpo disruptivo que Catherine tenta forjar é um mito que, como analisado *supra*, no capítulo anterior, se associa à ciência como prova da sua objectividade e como meio de naturalização da construção de uma patologia. Este corpo exterior a preconceitos e narrativas populares é, no entanto, uma tentativa clara nestes formatos televisivos e, mais que isso, é uma condição essencial para o seu sucesso.

Tal como os *freak shows* do século XIX, estes formatos convidam os espectadores a partilharem uma pseudo-objectividade, convidando-os a participar numa especulação epistemológica, tal como Marlene Tromp e Valerius Karyan explicam que acontece nos *freak shows* vitorianos (2008: 8)⁵⁶. A frequente participação de médicos, ou de indivíduos que se apresentam como tal, assumindo uma posição de conhecimento

⁵⁵ Esta é a descrição do programa *Body Bizarre* (2013-presente, TLC) no site do canal. s.a. “Body Bizarre”. *Discovery Press Web*. Discovery Communications, 2016. Web. <<https://press.discovery.com/emea/tlc/programs/body-bizarre/>>. (último acesso em 25 de Abril de 2016). Tanto quanto foi possível apurar, não existem programas semelhantes produzidos originalmente pelos canais de televisão portugueses.

⁵⁶ Como descrito *supra*, no segundo capítulo da dissertação.

mais informado, limita, no entanto, a decisão do público face ao corpo em causa — o que não acontece no caso vitoriano, em que o público é mais autónomo neste questionamento, sendo limitado pelo corpo disruptivo, pela narrativa concebida em torno dele e pela forma de apresentação (isto é, pelo *media*, que tanto poderia ser uma fotografia como uma encenação ou um texto, como expresso *supra*).

Em primeiro lugar, é necessário contextualizar estes programas no seu género televisivo, a *reality TV*:

Reality TV is a catch-all category that includes a wide range of entertainment programmes about real people. Sometimes called popular factual television, reality TV is located in border territories, between information and entertainment, documentary and drama. (Hill, 2005: 2)

O seu alcance é massivo, como comprovam algumas estatísticas. Em 2000, uma percentagem de 70% das pessoas entre 4 e 65 anos viam regularmente ou ocasionalmente *reality tv* no Reino Unido (*ibid*: 3), o que, no caso específico dos programas em análise, garante o olhar colectivo descrito por Garland-Thomson. Deve frisar-se, contudo, que, em comparação directa com os *freak shows* vitorianos, não existe o contacto directo e presencial — e por vezes até a interacção — com o corpo disruptivo. A definição deste género evidencia uma estreita relação entre entretenimento e informação. Com efeito, as fronteiras entre os dois não estão claramente definidas, tal como nos *freak shows* vitorianos. Esta confluência faz do género um híbrido de difícil abordagem. Os académicos dividem-se entre o argumento da *reality tv* como uma importante plataforma para o debate, tal como o documentário, e a necessidade de uma responsabilidade e ética na sua produção (Hill, 2005: 8-10). É deixada ao público a tarefa de decidir acreditar ou não e em que questões se deve envolver:

When audiences watch reality TV they are not only watching programmes for entertainment, they are also engaged in critical viewing of the attitudes and behaviour of ordinary people in the programmes, and the ideas and practices of the producers of the programmes. (*ibid*: 9)

Uma característica essencial da *reality tv* que apresenta informação é o facto de fazê-lo de forma a entreter (*ibid*: 80)⁵⁷. Do ponto de vista do espectador, se a veracidade

⁵⁷ O factor entretenimento associado à *reality tv* é visto normalmente como pejorativo, tanto pela imprensa como pela maioria do público (Hill, 2005: 80-86). Esta imagem de pouca dignidade, de exploração e de futilidade poderá ser um ponto em comum com os *freak shows* vitorianos, não só na sua época, sobretudo como motivo de encerramento de muitos espectáculos, mas também nos séculos XX e XXI.

das entrevistas pode ser posta em causa, à partida é fácil confiar no que as imagens mostram, já que a imagem fotográfica, neste caso, televisiva é uma cópia directa da realidade, por se fundar nela por meio da luz (Mitchell, 1984: 506). Este facto cria uma ilusão de irrefutabilidade da imagem. Através da montagem, estes programas criam um fio narrativo construído de avanços e recuos, de forma a manter o espectador interessado e emocionado. Assim se conclui que tanto a informação como o entretenimento são, na *reality tv*, aspectos fundados na visualidade do próprio *media*. Essa visualidade é essencial na representação dos corpos disruptivos e no seu confronto com o corpo normativo.

Em *The Undatables* (2012-presente, Channel 4),⁵⁸ a importância narrativa na apresentação de indivíduos com corpos disruptivos é clara, já que não são meramente apresentadas as suas patologias mas colocadas em contexto: estas pessoas estão em busca de uma relação amorosa e inscrevem-se em agências de encontros especializadas (ou não) em indivíduos com condições extraordinárias — físicas ou mentais⁵⁹. O processo de *enfreakment* começa no facto de as pessoas se tornarem objectos de um programa de televisão pela sua condição física ou mental. A alteridade forma-se desde o título: estes são *the undatables*, *aqueles* que não conseguem namorar ou para quem encontrar alguém para ter um encontro amoroso é uma tarefa difícil porque têm corpos fora dos padrões de normalidade. Nesta associação praticada pelo programa ergue-se uma questão fundamental para o mito do Homem Elefante (e para a sua representação contemporânea): o carácter romântico *apesar* do físico — forçando uma correlação entre os dois aspectos que é socialmente construída⁶⁰.

A par da componente narrativa essencial, que emerge necessariamente também da montagem, o formato de documentário garante a componente informativa, com entrevistas e depoimentos dos participantes, imagens das casas em que vivem e dos encontros. Em cada episódio de 40 minutos, apresentam-se três *undatables* numa

⁵⁸ Esta série foi transmitida em Portugal no canal televisivo TLC.

⁵⁹ Na série, não são apenas os corpos disruptivos que são *undatables*, mas também indivíduos com síndrome de tourette, autismo ou dificuldades de aprendizagem, por exemplo. Apesar de serem patologias radicalmente diferentes, são equiparadas no programa. Podem não ser as características físicas que desencadeiam o *freak*, mas o indivíduo é constituído como Outro da mesma forma, pelo mesmo discurso, porque a sua condição é invulgar ou mesmo bizarra (*bizarre*) — um termo frequente nestes programas. Nos *freak shows* vitorianos, para além das patologias físicas, também se apresentavam doentes mentais como *freaks*, embora fosse mais raro.

⁶⁰ Se nos *freak shows* vitorianos se assumem os *performers* como *freaks* — e esta designação é construída exteriormente ao corpo — neste programa a designação para estes indivíduos é igualmente *undatables*, uma designação da mesma forma construída exteriormente ao corpo e que implica uma certa concordância por parte dos indivíduos no acto de se inscreverem nas agências de encontros.

montagem intercalada iniciada no momento em que contam a sua história biográfica e se inscrevem na agência, convergindo para o final, o encontro com alguém indicado pela agência, os dias posteriores e o desfecho da relação; ao longo de cada episódio repetem-se várias vezes a condição física ou mental de cada indivíduo. A repetição é uma característica de vários formatos televisivos — a produção televisiva encara frequentemente estes *media* como não exclusivos, isto é, entende-se que boa parte do público realiza outras tarefas enquanto vê televisão; a repetição funciona como técnica facilitadora do engajamento do espectador, que não deixa de ligar o televisor por estar a dirigir a sua atenção para outras coisas simultaneamente. Será abusivo, portanto, entender a repetição da patologia dos *undatables* como um instrumento intencional de isolamento do Outro, embora não possa ser excluído como um dos seus efeitos. Toda a concepção do programa e a repetição da condição física e mental, seguida do seu historial amoroso, cria uma relação de causa e efeito. No entanto, esta não é necessariamente a visão destas pessoas sobre o assunto. Quando questionado se encontra no síndrome de *tourette* a razão para nunca ter tido uma namorada, Luke (temporada 1, episódio 1) responde que não, “*it’s just me*”.⁶¹ Fica expressa a diferença entre um olhar que constrói o Outro (e que o vê como um indivíduo com *tourette*, neste caso) e o olhar desse Outro sobre si mesmo (que se vê como um indivíduo)⁶².

A temática do amor e das relações amorosas, ou simplesmente da amizade, é um importante elemento na criação de identificação com estas pessoas. “*Love is crucial for the majority of people, they are very few of us who can live without love*”, afirma uma funcionária de uma das agências de encontros no episódio 2 da primeira temporada; a voz *off* que inicia todos os episódios afirma que “*looking for love can be a tricky task, but some people find it harder than others. What happens when these extraordinary singlets join the books of some of the country leading dating agencies?*”⁶³. O problema é comum a toda a humanidade, mas o início do episódio coloca de novo o corpo disruptivo fora na normalidade — para estes corpos é extraordinariamente difícil.

O processo de *affiliation*, descrito por Stern (2008: 204), aplica-se a este caso: a necessidade de encontrar uma plataforma comum de identificação com este Outro, e

⁶¹ Temporada 1. *The Undatables*. Channel 4 Television Corporation. Abril de 2012. Televisão.

⁶² Christopher J. Johnstone afirma que um indivíduo com deficiência é frequentemente visto através dessa deficiência, construindo-se uma correspondência directa entre a deficiência e a identidade. Isto não corresponde à ideia que o indivíduo tem sobre si mesmo e que equipara a deficiência a outras características suas (2004, Web).

⁶³ Temporada 1. *The Undatables*. Channel 4 Television Corporation. Abril de 2012. Televisão.

simultaneamente a constituição da diferença que o reitera como Outro. Durante todo o processo de inscrição e encontros tudo é igual ao que acontece no casos dos corpos normativos, com a diferença de alguns pormenores, porque estes corpos não são normativos. Sendo assim, aquilo que se está a ver neste programa de televisão são esses pormenores; aquilo a que está a assistir-se nestes programa continuam a ser os corpos disruptivos como centro da curiosidade. Somam-se os traços extraordinários (os corpos e as suas contingências) à normalidade (um encontro amoroso e o desejo de encontrar um amor correspondido), tal como, no corpo de Merrick, a humanidade estava a par do extraordinário nas deformações corporais que se misturavam com o seu braço perfeito. Também neste programa (tal como em outros do mesmo tipo) há simultaneamente um sentido de diferença e de comunhão.

O resultado, para além daqueles que já se analisaram no segundo capítulo e que dizem respeito ao confronto de um corpo normativo com um corpo disruptivo, é a reafirmação da normalidade do corpo normativo a outro nível que não somente o físico: a frequente incapacidade destes indivíduos terem encontros com sucesso continua a ostracizá-los no lugar de desvio, uma vez que a norma e o ideal é ser-se bem sucedido no amor. Por outro lado, sempre um dos encontros é bem sucedido, estes corpos disruptivos aproximam-se da normalidade.

O desejo de integração na normalidade é verificável não só em programas onde se representam os corpos disruptivos, mas também em outros, onde a invulgaridade dos participantes está em não cumprir os códigos mais elementares que regulam toda a vida — do vestuário às relações interpessoais — ainda que a cultura ocidental contemporânea celebre a liberdade de escolha (Garland-Thomson, 2009: 32). Exemplos mais explícitos e extremos deste desejo são os programas de *makeovers* como *What Not to Wear* (2003-2013, TLC) ou os mais recentes *Love, Lust or Run* (2015-presente, TLC) e *Love at First Swipe* (2016, TLC). Nestes casos, o programa altera a forma de vestir de uma pessoa por episódio e, pode argumentar-se, esta pessoa está próxima do *made freak* de que falam Kérchy e Zittlau⁶⁴. A questão essencial destes programas é a sua vocação para a normalização e a ideia constantemente vinculada de que a alteração a que se assiste não é meramente superficial mas transforma e aperfeiçoa o indivíduo, que se

⁶⁴ Nas produções televisivas, tal como foi referido acerca dos *freak shows* vitorianos, a distinção entre *born freaks* e *made freaks* é ténue, já que se apresentam nos mesmos formatos e a par uns dos outros, nas mesmas grelhas televisivas, como é o caso do TLC. Neste canal que, como é sabido, também é emitido em Portugal, o discurso não apresenta distinções significativas entre ambos.

torna simultaneamente mais feliz — um desejo em comum com os vitorianos. No início dos programas, os participantes não se integram nas normas sociais da apresentação e a equipa procede à explicação e aplicação de regras de estilo e de moda, e no caso de *Love at First Swipe*, Devyn Simone, apresentada como especialista em redes sociais, explica aos participantes como editar o seu perfil nas redes sociais (com foco nas *dating apps*) de forma a transmitir uma ideia positiva e fiel da pessoa.

Estes programas baseiam-se numa ideia que é clara na história de Merrick, uma questão importante para os vitorianos e que se revela continuar presente na actualidade — o ser e o parecer, a possibilidade de a imagem não corresponder ao carácter. Katherine Sender apresenta uma rápida cronologia da ideia de um eu interior que corresponde exactamente à identidade de cada um, e que demonstra como esta noção é historicamente construída e está estabilizada na cultura ocidental contemporânea (2012: 137-139). Sugere-se que a aplicação das normas do homem médio e do claramente definido corpo normativo — que, nos casos acima referidos, vai além da forma física e implica também a sua apresentação — aproximam aquilo que o sujeito é da forma como parece ser (o que se verifica invariavelmente nos programas de *makeovers*, quando no final, os participantes se mostram realizados).

O corpo disruptivo que a televisão vincula parece criar um modelo de corpo normativo cada vez mais restritivo. A ideia de homem médio não deixa de estar presente, mas os desvios assumem conotações qualitativas diferentes entre si. Não será despidendo fazer referência ao modo como Francis Galton, na década de 80 do século XIX, fez uma leitura eugénica aos desvios dos gráficos estatísticos. Primo de Charles Darwin, vinculou no seu trabalho a ideia de que a evolução privilegia os traços mais fortes e assim interpretou os traços humanos considerados mais fortes como aqueles para que a maioria da população (o homem médio, em rigor) deve evoluir. O contributo de Galton para a estatística muda o termo "erro" (utilizado por Quetelet para descrever o que está fora da média) para "desvio". Os gráficos estatísticos deixam de implicar a média (o que lhes dava a curva em parábola) para implicar a mediana (curva em ogiva). Um traço valorizado, como a inteligência elevada, por não ser o mais frequente, aparecia num dos extremos da curva e seria lido como "erro", sem a intervenção de Galton. Com a leitura de Galton continua a estar num extremo, mas num extremo superior, valorizado. As implicações destas alterações de cariz eugénico são a revisão do conceito de ideal, que, ao contrário da concepção clássica, que o via como

impossível de atingir, é agora imperativo: as sociedades e o homem devem tender para o desvio valorizado. A par da noção de homem médio — definida pela frequência de determinados traços — é essencial tender para o que o homem médio deve ser (Davis, 1995: 32-35).

Formatos de televisão como *The Biggest Loser*, um *reality show* transmitido pela NBC desde 2004 e com produções em vários países⁶⁵, mostram e simultaneamente vinculam a necessidade de o corpo tender para o ideal do corpo magro e atlético. Ao promover a perda extraordinária de peso em directo — o espectador pode acompanhar o emagrecimento visível ao longo da temporada, semana após semana — o programa demonstra a comunicabilidade entre um corpo normativo e um corpo disruptivo: é possível passar de um ao outro. A questão é semelhante à dos *freak shows* vitorianos: a da permeabilidade entre o normal e o disruptivo e a falta de separação clara entre um e o outro. No caso do peso, provavelmente mais do que nas questões congénitas, a identificação é clara pela *ontological contingency* definida por Bryan S. Turner⁶⁶ — um corpo normativo, com a sua segurança e conforto social, não é garantido e está à mercê da incerteza do futuro.

O corpo com excesso de peso (os participantes começam com pesos entre os 100 e os 200 quilos) evidencia-se como corpo disruptivo no primeiro episódio, no momento da pesagem, quando os concorrentes se confrontam com o seu peso, com roupas reduzidas, expondo o corpo. Os corpos obesos fizeram, durante a época vitoriana, parte de *freak shows*, pelo que não é excessivo reconhecer-lhes também a eles a capacidade de confronto com os limites e a plasticidade do corpo, que neste caso parece perder e desenvolver-se aleatoriamente. Marta Cordeiro, no seu estudo sobre imagens do corpo na contemporaneidade, lembra como este grau de obesidade implica a perda de controlo sobre o corpo (2012: 96), o que significa a sua previsível falha, doença e morte, tudo sujeito ao incontrollável devir.

A passagem a um corpo melhor está, em *The Biggest Loser*, claramente associada, mais uma vez, a uma identificação com o *interior* — os *personal trainers* procuram constantemente descobrir as causas emocionais que levam aos distúrbios alimentares e o programa cria provas não meramente físicas mas que exigem resistência emocional, confiança e camaradagem. A mudança do corpo converge para o encontro

⁶⁵ Em Portugal, foi transmitido pela SIC com o nome *Peso Pesado* entre 2011 e 2015.

⁶⁶ Explorada *supra*, no segundo capítulo da dissertação.

com o *eu interior* que é bom e portanto saudável — “*I always knew I’ve had it inside of me*”, diz Danny, o concorrente vencedor da temporada 8, no episódio 13 (Cordeiro, 2012: 96). A retórica generalizada dos participantes é a de que o *novo corpo*, normativo ou mais próximo disso, é o corpo que melhor corresponde à sua identidade. Este discurso corresponde à retórica do homem médio e do seu corpo normal: é o corpo que melhor expressa a identidade humana em geral, o corpo que todos os indivíduos aspiram ter.

O recurso a formatos de *makeovers* serve para demonstrar uma noção de corpo normativo e de comportamento normativo bastante restrita e prescrita nestes formatos. A função de definição da norma e, simultaneamente, da sua recomendação — importante no discurso dos *freak shows* — está aqui presente a uma escala global, sendo estes programas transmitidos em vários países do mundo e destinados a uma cultura de massas.

Formatos como aqueles que apresentam pequenos documentários sobre corpos extraordinários, ou *The Undatables*, ou *The Biggest Loser* não usam a designação *freak* que seria hoje condenável. Não se defende aqui que estes formatos sejam os *freak shows* contemporâneos, já que tal careceria de uma análise mais profunda, de mais programas e mais exaustiva⁶⁷. Argumenta-se, no entanto, que estes programas televisivos suscitam as mesmas questões dos *freak shows* no que tem a ver com o desejo de aproximação e simultânea marcação de uma diferença entre corpo normativo e disruptivo, de reiteração do que é normativo e saudável. O processo de *enfreakment*, nos três parâmetros definidos por Crockford, verifica-se, o que não equivale necessariamente, porém, à definição destes programas como *freak shows*⁶⁸ — o processo de *enfreakment*, como analisado no início do capítulo, não é exclusivo destes espectáculos.

Da leitura de obras neovitorianas e do cruzamento de questões presentes na era vitoriana com os programas televisivos actuais, em que se representam corpos disruptivos, é possível esboçar o quadro da visão dos finais do século XX e início do

⁶⁷ No entanto, segundo a argumentação de Helen Davies aqui utilizada — de que qualquer representação de corpos disruptivos constitui um *freak show* — estes programas poderiam caber nesta designação, em sentido lato.

⁶⁸ A expressão *freak show* convoca socialmente um determinado imaginário. Como fica claro na perspectiva neovitoriana, a cultura popular dos séculos XX e XXI reproduziu uma imagem exploradora e sem dignidade — opressora — dos *freak shows*. Também por isso, a identificação destes programas como *freak shows* precisa de ser conscienciosa e muito bem fundamentada, analisando e comparando factores como a profissionalização dos indivíduos, a sua inclusão social ou o nível de factualidade dos programas televisivos.

século XXI sobre os *freak shows* e a presença destes corpos extraordinários nos *media*. É evidente a necessidade de afirmação de uma objectividade quase científica que pretende conferir dignidade a estes indivíduos e que cria a sensação no espectador de que está a adquirir conhecimento válido. A curiosidade vitoriana é negativizada e nunca colocada na equação dos programas televisivos contemporâneos, que a substituem pelo interesse científico — um pouco como as exposições científicas e relatórios médicos, que não deixavam de recorrer a efeitos literários e de se referirem a preconceitos populares. As construções narrativas estão, no entanto, presentes e surgem os epítetos extremos e enfáticos como *Homem Elefante*⁶⁹ ou *The incredible upside down man*⁷⁰, o que coloca, tal como nos *freak shows* vitorianos, o corpo disruptivo no lugar do Outro. O corpo extraordinário — esteja o invulgar numa patologia física ou no desrespeito das normas sociais — continua, na actualidade, a servir o reforço do Eu, do corpo normativo e do homem médio.

⁶⁹ *Body Bizarre* (2013-presente, TLC), temporada 1, episódio 2.

⁷⁰ *Body Bizarre* (2013-presente, TLC), temporada 2, episódio 5.

Reflexões Finais: a Heterotopia do Corpo

“Se uma criatura impossível por definição como ave afinal era possível (e para mais podia ser uma bela ave como esta, agradável à vista) (...) então derrubava-se a barreira entre monstros e não-monstros e tudo voltava a ser possível.”

Itálo Calvino,
Novas Cosmicómicas

Tendo presente a figura de Dorian Gray, a personagem celebrizada pelo vitoriano Oscar Wilde, pode dizer-se que Joseph Merrick se apresenta como o seu reverso. Gray é o homem mais belo que o leitor pode imaginar, é uma presença física da perfeição durante toda a sua vida e simultaneamente um homem criminoso, amoral e cruel. A razão para a sua imoralidade reside precisamente na sua beleza física: sabe que, faça o que fizer, nada lhe alterará o aspecto belo. Joseph Merrick é grotesco, desperta o horror e a repulsa pelo seu físico, que cruza a animalidade com o humano, mas é um homem educado, afável e romântico. A sua desgraça reside, segundo Treves, no facto de ter tão bom carácter: não pode vivenciar a humanidade plenamente por causa do seu corpo.

O ser e o parecer, o homem e o monstro, o bem e o seu reverso são dicotomias que intrigam e preocupam os vitorianos, e se Dorian Gray é uma figura pessimista e distópica, Joseph Merrick pode representar uma visão optimista e mesmo eutópica. A época vitoriana no seu todo assume-se como um período áureo, e a imagem binária de opostos aponta para o medo da regressão. A obsessão vitoriana com o aperfeiçoamento do indivíduo (o que inclui o aperfeiçoamento do corpo, tão presente actualmente também) tem de confrontar-se com a imagem do seu retrocesso, patente em homens e mulheres que são frequentemente apelidados de primitivos. Assim, se Gray regride do civilizado para o primitivo e o inaceitável, Merrick simboliza uma evolução no sentido da respeitabilidade. Os *freaks shows* decaem com o final da era vitoriana, o que significa não só o final de um lugar de aprendizagem do normal, da regra social, mas também de um lugar que coloca em causa esse normal. Os *freak shows* não são hoje um lugar da cultura popular — são vistos como humilhantes e desumanos — mas os corpos

disruptivos não desapareceram do espaço público e da produção cultural e continuam a desenvolver processos de *enfreakment*.

Em 1967, Michel Foucault desenvolveu a noção de heterotopia (*hetero*, o outro; *topia*, lugar) — espaços físicos que podem ser encontrados em qualquer civilização ou sociedade e que são contra-sítios: ao mesmo tempo que representam e referenciam um determinado lugar, contestam-no, invertem-no, iniciam o seu questionamento. A presente dissertação desenvolve esta ideia em relação aos corpos disruptivos — um contra-peso em relação à ideologia do normal, que constantemente a referencia e simultaneamente a desafia, demonstrando como não é universal. Tanto um espectador de um *freak show* vitoriano como um médico que analisa um corpo disruptivo ou um espectador de televisão do século XXI se confrontam, inevitavelmente, com o seu próprio corpo e com a sua negação, com a semelhança inegável e com a diferença brusca, como a imagem num espelho que é e não é aquilo que reflecte, que é real e simultaneamente irreal.

Treves, nas suas memórias, materializa esta questão em pelo menos dois momentos: aquele em que descreve o braço perfeito de Merrick no meio da massa informe do corpo deformado e quando afirma, logo na primeira página, “*This fact—that it was still human—was the most repellent attribute of the creature*” (1). Além disso, toda a narrativa vai no sentido da afirmação de um carácter bom, humano, num corpo grotesco, animalesco. O humano e a sua negação unem-se num mesmo lugar — o corpo — e o que assalta aquele que observa é que o seu olhar inicia um questionamento dos pressupostos mais básicos da identidade humana.

Há uma dimensão de impossibilidade apontada aos espaços da heterotopia — o facto de esta se referir a um lugar fora de todos os lugares — que também se verifica num *freak*, frequentemente num corpo disruptivo: debate-se como é possível existir um corpo como aquele (questão a que a ciência tenta responder) e como consegue viver/sobreviver, o que significa o reconhecimento da sua radical diferença e a negação de todos os pressupostos estabilizados sobre a identidade e o corpo humano. E no entanto, esta impossibilidade teórica existe, tal como no caso dos lugares fora dos lugares, cuja localização no espaço é conhecida.

Como no caso do espelho — a imagem utilizada por Foucault para explicar a utopia e a heterotopia — estes corpos exercem uma contra-acção ao corpo normativo: se por um lado, nestes corpos, o corpo normativo se vê reflectido constantemente, por

outro é óbvio que não é ele que está do outro lado. Esta simultaneidade é como a imagem de um caleidoscópio que hiperestimula e confunde: no momento em que se tem a impressão de perceber o que está no fundo do caleidoscópio, um ligeiro movimento altera a posição das peças e as ideias iniciais sobre a imagem precisam de ser reformuladas. O constante desejo de uma imagem mais fiel à verdade — isto é, de uma definição mais acertada dos limites e potencialidades do corpo humano — e que aproxime corpo normativo e corpo disruptivo inicia o olhar sobre o corpo disruptivo.

O espelho não só referencia a duplicidade em causa, mas também o fascínio e o desejo narcisista de quem o olha:

The freak illustrates our so-called normal pleasure and fascination with our mirror-images (...). Threatens to draw us into his spell of spectral doubling, annihilating the self that wants to see itself reflected. At the same time, it gains pleasure from the access it gives to the subject's exteriority, from an illusory mastery over it's image. The viewer's horror lies in the recognition that this monster being is at the heart of his or her own identity (...). (Grosz, 1996: 65)

Ficam constantemente por responder — ou com conclusões deficitárias — as perguntas sobre o olhar exercido pelo corpo disruptivo. Segundo as obras neovitorianas analisadas, os programas televisivos que representam e procedem a uma construção de corpos disruptivos, e igualmente segundo “The Elephant Man”, o capítulo das memórias de Frederick Treves, o desejo de aproximação por parte do corpo disruptivo também existe. Em nenhum dos objectos analisados há a ideia de uma comunidade de *freaks*, fechada sobre si mesma — embora ela seja sugerida no filme de Lynch pelo grupo de *freaks* que ajuda Merrick a fugir e a chegar a Londres. O mito à volta de Homem Elefante, Joseph (ou John) Merrick, é uma narrativa de contacto com o corpo normativo e de progressivo desejo de se fazer compreender independentemente da imagem do seu corpo — tanto Treves nas memórias, como as personagens de Pomerance e Lynch o imaginam em outros corpos, quer seja no de um jovem galante, quer no do próprio Romeu de *Romeu e Julieta*. O desejo de ser normal nestas obras (até pelo episódio romantizado da posição para dormir) é evidente. Embora não haja no caso de Merrick documentos que o possam argumentar, o desejo de seguir a norma é previsível: não porque se assume que Merrick (ou qualquer outro corpo disruptivo) não gosta do seu

corpo e não constitui a sua identidade a partir dele, mas porque, como analisado, o desejo de ser normal é o desejo de todos os indivíduos.

A questão da heterotopia para Foucault não só explicita uma relação entre o Eu e o Outro — aquele que não tem o poder do discurso — como parece despertar questões práticas para o futuro e que estão intimamente ligadas ao espaço ocupado e à relação entre os espaços ocupados: como nos posicionamos, o Eu e o Outro, o que, no caso presente, equivale a perguntar como nos representamos no espaço público e na produção cultural.

O fim dos *freak shows* no século XX coloca questões ambivalentes: por um lado, terminou um espectáculo que pode ser visto como uma objectificação do corpo e, por outro, o encerramento e fim dos *freaks* como actividade na Europa continental teve como base motivações eugénicas, patentes sobretudo na ideologia nazi, que conduziram muitos destes corpos à morte em câmaras de gás. O fim dos *freak shows* constituiu nestes termos uma censura não ao espectáculo em si, mas aos corpos, e a vontade da sua ocultação. No caso britânico — como no exemplo de Merrick — está presente a evocação da imoralidade do espectáculo não para quem se apresenta, mas para o público por estar exposto ao horror. Mais uma vez, trata-se da censura da liberdade destes corpos.

No episódio intitulado “Índia” da série televisiva *An Idiot Abroad: Seven Wonders*, Karl Pilkington é um inglês que viaja por todo o mundo com o objectivo de compreender culturas diferentes. Quando chega à Índia, visita um festival religioso onde está o Elephant-Baba, um homem com elefantíase, o que se interpreta como tendo uma ligação a Ganesha, o deus com cabeça de elefante, símbolo do intelecto. Pilkington pergunta ao indiano que o acompanha: “*He doesn’t mind me looking?*”. Esta é a pergunta que se continua a fazer em relação não só aos corpos disruptivos do passado mas aos do presente. O poder do discurso parece ainda não lhes ter sido dado.

Um desafio para o século XXI será como representar corpos disruptivos politicamente e em produtos culturais fora da sua objectificação, dentro da sua liberdade e vontade. Está, no entanto, garantida, em qualquer dos casos, a sua observação, que não deve ser censurada, já que é o momento inicial para o seu conhecimento e naturalização.

Bibliografia Primária

- Pomerance, Bernard. *O Homem Elefante*. Trad. Miguel Castro Caldas. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II e Bicho do Mato, 2010 (1977).
- Pomerance, Bernard. *The Elephant Man*. Nova Iorque: Grove Press, 1979 (1977).
- The Elephant Man*. Dir. David Lynch. Perf. Anthony Hopkins, John Hurt, Anne Bancroft. 1980. Paramount Pictures, 2001. DVD.
- Treves, Frederick. *The Elephant Man and Other Reminiscences*. Oxford: Benediction Classics, 2012 (1923).

Bibliografia Secundária

- Anderson, Linda R. *Autobiography*. London: Routledge, 2001, pp. 1-12.
- Aronson, Jeff. “Protean Elephant”, *British Medical Journal*, vol. 317, 04 Julho 1998, p. 89.
- “Autobiography.” *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. coord. de J. A. Cuddon, Oxford: Blackwell Publishers, 3ª ed. 1992 (1977).
- Boehm-Schnitker, Nadine e Gruss, Susanne. “Introduction: Spectacles and Things – Visual and Material Culture and/in Neo-Victorianism”, *Neo-Victorian Journal*, vol. 4:2, 2011, pp. 1-23.
- Cabral, Eunice: s.v. “Literatura Confessional”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, s.d. Web. < <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6029/literatura-confessional/>>. (último acesso a 25 de Abril de 2016).
- Ceia, Carlos: s.v. “Memorabilia”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, s.d. Web. <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6821/memorabilia/>>. (último acesso a 25 de Abril de 2016).

- Cordeiro, Marta. *O Corpo como Imagem e Imagens do Corpo na Contemporaneidade*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2012.
- Craton, Lillian. *The Victorian Freak Show: The Significance of Disability and Physical Differences in the 19th-Century Fiction*. Amherst, N.Y.: Cambria Press, 2009.
- Crockford, Ally. "Spectacular Medical Freakery: British 'Translations' of Nineteenth Century European Teratology." *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and 'Enfreakment'*. Ed. Anna Kérchy e Andrea Zittlau. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp.112-127.
- Davies, Helen. *Neo-Victorian Freakery: The Cultural Afterlife of the Victorian Freak Show*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2015.
- Davis, Lennard J. *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. Londres: Verson Books, 1995.
- Davis, Lennard J. *The Disability Studies Reader*. Nova Iorque: Routledge, 2013.
- Diamond, Michael. *Victorian Sensation, Or, the Spectacular, the Shocking, and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*. London: Anthem Press, 2003.
- Durbach, Nadja. *Spectacle of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*. Berkeley: University of California, 2010.
- Ferguson, Christine C. "Elephant Talk: Language and Enfranchisement in the Merrick Case." *Victorian Freaks: The Social Context of Freakery in Britain*. Ed. Marlene Tromp. Columbus: The Ohio State University Press, 2008, pp.114-133.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces, Heterotopias". 1967. *Michel Foucault Info — Repository of Texts by Michel Foucault*, s.d. Web. <<http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>>. (último acesso a 25 de Abril de 2016).
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1997.

- Garland-Thomson, Rosemarie. *Staring: How We Look*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Goffman, Erving. *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2006 (1959).
- Graham, Peter W. e Oehlschlaeger, Fritz H. *Articulating the Elephant Man: Joseph Merrick and His Interpreters*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Grosz, Elizabeth. "Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit." *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Ed. Rosemarie Garland-Thomson. Nova Iorque: New York University Press, 1996, pp. 55-66.
- Heilmann, Ann e Llewellyn, Mark. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-first Century, 1999-2009*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- Hill, Annette. *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*. Londres: Routledge, 2005.
- Howell, Michael e Ford, Peter. *The True History of The Elephant Man*. Londres: Allison & Busby Limited, 2001 (1992).
- "India." *An Idiot Abroad: Seven Wonders*. Temporada 1, episódio 2. Sky. 1 de Outubro de 2010. Televisão.
- Johnstone, Christopher J. "Disability and Identity: Personal Constructions and Formalized Supports." *Disability Studies Quarterly*, vol. 24.4, 2004. Web. <<http://dsq-sds.org/article/view/880/1055>>. (último acesso a 25 de Abril de 2016).
- Kérchy, Anna e Zittlau, Andrea, "Introduction." *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and 'Enfreakment'*. Ed. Anna Kérchy e Andrea Zittlau. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp.1-19.
- Kohlke, Marie-Luise. "Introduction: Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter", *Neo-Victorian Journal*, vol. 1:1, Outono de 2008, pp.1-18.
- Mitchell, William J. T. "What is an Image", *New Literary History*, vol. 15, no. 13, 1984, pp. 503-537.

- Morley, Henry. *Memoirs of the Bartholomew Fair*. Londres: Chapman and Hall, 1859. Internet Archive. University of California Libraries. Web. <<https://archive.org/details/bartholomewfair00morliala>>. (último acesso em 25 de Abril de 2016).
- Paixão, Sofia: s.v. “Memória”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, s.d. Web. <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6352/memoria/>>. (último acesso a 25 de Abril de 2016).
- Petersen, Franziska Bork. “The Body as a Non-Place: Utopia Potential in Philippe Decouflé’s Dance Film Codex”, *Spaces of Utopia*, série II, nº2, 2013, pp. 143-154
- Ramos, Iolanda. *Matrizes Culturais: Notas Para Um Estudo Da Era Vitoriana*. Lisboa: Colibri, 2014.
- Ramos, Iolanda: s.v. “Neovitorianismo”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, s.d. Web. <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6821/memorabilia/>>. (último acesso a 25 de Abril de 2016).
- S.a. “The Changing Face of the Workhouse: 'Asylums in everything but...’” *Historic England*. 2015. Web. <<https://historicengland.org.uk/research/inclusive-heritage/disability-history/1832-1914/the-changing-face-of-the-workhouse/>> (último acesso a 25 de Abril de 2016).
- Sender, Katherine. *The Makeover: Reality Television and Reflexive Audiences*. Nova Iorque: New York University Press, 2012.
- Stammerberger, Birgit. “Monstrous Bodies in Rudolf Virchow’s Medical Collection in Nineteenth Century Germany.” *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and 'Enfreakment'*. Ed. Anna Kérchy e Andrea Zittlau. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp.129-149.
- Stern, Rebecca. “Our Bear Women, Ourselves: Affiliating with Julia Pastrana.” *Victorian Freaks: The Social Context of Freakery in Britain*. Ed. Marlene Tromp. Columbus: The Ohio State University Press, 2008, pp.200-235.
- Storey, John. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. 2nd edition. Londres: Prentice Hall, 1997 (1993), pp. 6-20.

- Sturken, Marita e Cartwright, Lisa. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2005 (2001).
- The Biggest Loser*. Temporada 8. NBC. Setembro a Dezembro de 2009. Televisão.
- The Undatables*. Temporada 1. Channel 4 Television Corporation. Abril de 2012. Televisão.
- Tibbles, J. A. R. e Cohen Jr., M. M. “The Proteus Syndrome: The Elephant Man Diagnosed”, *British Medical Journal*, vol. 293, 13 Setembro 1986, pp. 683-5.
- Treves, Frederick. “A Case of Congenital Deformity”, *Transactions of the Pathological Society of London*, vol. XXXVI, 1885, pp.494-8.
- Tromp, Marlene e Valerius, Karyn. “Introduction: Toward Situating the Victorian Freak.” *Victorian Freaks: The Social Context of Freakery in Britain*. Ed. Marlene Tromp. Columbus: The Ohio State University Press, 2008, pp.1-19.
- Vandresen, Daniel Salésio. *O Conceito de Heterotopia em Foucault*. Michel Foucault: O Filósofo da Heterotopia, 2011. Web. <https://aufklarungsofia.wordpress.com/2011/06/17/o-conceito-de-heterotopia-em-foucault/>. (último acesso em 25 de Abril de 2016).
- “Werewolves.” *CSI: Crime Under Investigation*. Temporada 6, episódio 11. CBS Productions. 5 de Janeiro de 2006. Televisão.
- Wright, Alexa. *Monstrosity: The Human Monster in Visual Culture*. Londres: I.B.Turis, 2013.
- Zittlau, Andrea. “Enfreakment and German Medical Collections.” *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and 'Enfreakment'*. Ed. Anna Kérchy e Andrea Zittlau. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp.150-168.